CAMERA LUCIDA

FOTOĞRAF ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

ROLAND BARTHES



ALTlKlRKBEŞ YAYIN 4/2

Roland Barthes - La Chambre daire (Note sur la photographie), 1980
Türkçesi: Reha Akçakaya 1. baskı: 1992 2. baskı: Mart 1996

Yayın Yönetmenleri Kaan Çaydamlı *1* Çet^iıan

Kapak Tasarımı Mehmet Ulusel

Dizgi D. Üzgün

İç Baskı Umut Matbaacılı.k

(0-212)517 13 18 / 638 27 22-23

Kapak Baskı Ofset Yapımevi

(0-212) 275 99 80 -81

P.S.: Tüm fotokopi fanzinler, yukardaki açıklamadan bağımsızdırlar. Onlar istedikleri ALTlKlRKBEŞ kitabını veya metnini çoğaltabilir, bozup yeniden yaratabilirler. Okurlarımızı yasal dergileri değil "fotokopi fanzinleri" izlemeye çağırıyoruz. Onlar sizi uçurumdan aşağı itecek güce sahiptirler ve uçmayı öğrenmenin zamanı geldi.

Yaşasın FOTOKOPİ, Yaşasın KAOS.

ALTlKlRKBEŞ YAYIN bir Kaybedenler Klübü tribidir. Yazışma Adresi: P.K. 114 Acıbadem, İstanbul Telefon-Fax:(0-212) 249 31 68 - 249 08 21

Roland Gerard Barthes

(12 Kasım 1915, Cherbourg- 26 Mart 1980, Paris)

Göstergebilime büyük katkılar yapan Fransız aydın ve eleştirmen. Yapısalcılık, gös-tergebilim ve psikanalizin etkilerini birleştiren, kendine özgü bir edebiyat eleştirisi geliştirmiştir.

Paris Üniversitesi'nde öğrenim gördü. Sonradan birkaç kez tekrarlayacak olan karaciğer tüberkülozu yüzünden öğrenimini aralıklarla sürdürdü.

1952 -59 arasında Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi'nde (CNRS) çalıştı. Çeşitli dönemlerde Macaristan, Romanya, Mısır gibi ülkelerde ders verdi. 1959'da kısa bir süre için konferanslar vermek üzere İstanbul'a da geldi. 1976'da CollĞge de Fran-ce'ta edebiyat göstergebilimi alanındaki ilk kürsü başkanı oldu.

Yeni Roman anlayışının kuramsal temellerinin atılmasında önemli rol oynadı. 196CTlarda Yapısalcılığın Fransız aydın çevrelerinin gündemine girmesiyle birlikte geleneksel anlayışı savunan üniversite çevrelerinin sert eleştirilerine hedef oldu.

Bir otomobil kazasında yaralanarak öldü.

kişisel toplantı notlarından...

1./

Beş yıl içinde, bilinen üç bin fotoğrafçının -dernek üyesi- bulunduğu, üç tarafı denizlerle çevrili olan ve adeta Akdeniz'e bir kısrak başı gibi uzanan bu nefis ülkede şöyle bir şey oldu. R.B.'ın Camera Lucida'sı 1800 adet -hediye ve kayıplar dahil- tüketildi.

Şaşırmadık, çünkü belli bir noktadan sonra insanı şaşırtabilecek şeylerin sayısındaki azalma bile şaşırtamıyor insanı. Sonuçta kaybetmek için ne gerekirse yapıyor ve elinizde tuttuğunuz bu 6.45 nesnesi ile ikinci baskıyı gerçekleştirmiş oluyoruz.

Bunun yukarda tanımladığımız ülkenin kültürel hayatına ya da diğer hayatlara ne gibi bir etkisi olur, hiçbir fikrimiz yok, zaten olması içinde herhangi bir çabamız olmadı.

Sonuç olarak, birazdan koyacağım nokta işaretinden sonra, havanın bahar hissi vermeye başladığı şu anlarda, Kalamış' a gidip denize bakmaktan daha başarılı bir hareket yapabileceğimizi sanmıyorum.

6. 45 kalamış grubu K.

Hamiş: Zaten birazdan fark edeceğiniz gibi -ki her 6. 45 okuru bilir bunu- ya-şam küçük yalnızlık dokunuşlarından ibarettir.

11./

Var olan her şeyin, bir gün yok olacağını bilen kişiler, önlerine çeşitli hedefler koyarlar. Bu hedefler arasına, bazen önceden tahmin edilebilir nesnelerin biriktirilmesi ve arzu edildiğinde yeniden toplumsal yaşama eklemlenmesi gibi birtakım eylemlerin de konulduğu görülmüştür. Bu eylem dizisini, daha önceden kabul görmüş genel geçer kurallara -standartlara- göre yapan kişilere koleksiyoncu, sonuçta ortaya çıkan nesneler toplamına da koleksiyon dendiğine veri bankalarında rastlanmaktadır.

Sahip olduğumuz kişisel verilerin ışığında, ALTlKlRKBEŞ YAYlN'ın da, böylesi bir hedef oluşturduğunu hissettim. K. ile yapmadığım bir kişisel toplantı sonrasında -doğal olarak, o kendi kişisel toplantısını yapmakla meşguldü- evrensel koleksiyon toplamında bir alt dizi açabilmek umuduyla Camera Lucida'nın ikinci baskısını gerçekleştirdik, ama ilk baskıya göre birtakım farklılıklarla. Böylece her kitabın, kendi koleksiyoncusu tarafından yeniden ele alınabileceğini umuyorum.

Ç.

6.45 sakinleşenler birimi

Roland Barthes

Camera Lucida

fotoğraf üzerine düşünceler

Türkçesi: Reha Akçakaya

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

İstanbul, 1996

içindekiler

ikinci bölüm

çevirenin notu

Çağımızın en büyük yazarlarından biri olan Roland Barthes, *Camera Lucida* 'yı (La chambre daire) tamamladıktan kısa bir süre sonra öldü. En bireysel ve kurgusal yapıtı sayılan *Camera Lucida* 'da fotoğrafın ne olduğu sorusuna yanıt ararken, fotoğraf ile ölüm (belki de yaklaşmakta olan kendi ölümü) arasındaki ilişkiyi de ortaya çıkarıştır Barthes.

La chambre daire'den seçilen sekiz bölüm daha önce Tahsin Yücel tarafından dilimize çevrilerek Aydınlık Oda adıyla bir Barthes seçkisinde yer almıştı (Yazı *ve Yorum,* Metis Yayınları, 1990). Elinizdeki çeviri, yapıtın Richard Howard tarafından yapılan İngilizce çevirisi *(Camera Lucida,* The Noonday Press, New York, 1989) esas alınarak, ancak *La chambre claire* (Cahiers du Cinema Gallimard, Seuil, 1980) ile de karşılaştıralı olarak hazırlandı.

Yalnızca yazının değil, fotoğrafın da başyapıtlarından biri olan Camera Lucida'nın yurdumuzdaki fotoğraf tartışmalarına yeni bir boyut kazandıracağını umuyorum.

Yapıtın İngilizce ve Türkçe çevirileri ile *La chambre claire* 'in karşılaştırılmasında yardımını esirgemeyen Sn. Ayşegül Akacun'a, teşekkür borçluyum.

Reha Akçakaya, Nisan 1992

Sartre'ın L 'Imaginaire'ine



Daniel Boudinet. *Polaroid.* 1979

birinci bölüm

ı

Uzun zaman önce bir gün, Napolyon'un en küçük kardeşi Je-rome'un 1852'de çekilmiş bir fotoğrafı geçmişti elime. Ve bugüne dek hiç dindiremediğim bir şaşkınlıkla şunu fark etmiştim o zaman: "Ben İmparator'a bakan gözlere bakıyorum." Arada bu şaşkınlığımdan başkalarına da söz ettim. Ancak hiç kimse paylaşır, ve hatta anlar görünmediğinden (yaşam bu küçük yalnızlık darbelerinden oluşur), unutmuştum bunu. Fotoğrafa olan ilgim sonraları daha kültürel bir yöne döndü. Fotoğrafı Sinema'ya *karşı* sevdiğime karar vermiştim; ancak yine de. bu ikisini tam anlamıyla birbirinden ayıramıyordum. Bu soru giderek daha ısrarlı hale geliyordu. "Varlıkbilimsel" bir tutkuya kapılmıştım: ne

pahasına olursa olsun Fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu, görüntüler topluluğunda hangi temel özelliklerle ayrıldığını öğrenmek istiyordum. Bu tutku, tetooloji ve kullanımın sağladığı kanıtların ötesinde, ve Fotoğrafın günümüzdeki korkunç yayılışına rağmen, onun var olduğundan ve kendine özgü bir "dehası" olduğundan emin olmadığım anlamına geliyordu.

2

Kim yönlendirebilirdi beni? Daha ilk aşamada, sınıflandırma aşamasında (bir külliyat oluşturmak istiyorsak tabii ki sınıflandır-malı ve örneklerle doğrulamalıyız) Fotoğraf elimizden kaçıverir. Fotoğrafa yüklediğimiz ayırımlar gerçekten de ya deneyime dayanır (Profesyonel/Amatör), ya sözbilimseldir (Görünümler/Nesne-ler/ Portreler/Çıplaklar), ya da estetiğe dayanır (Gerçekçilik/Re-simselcilik): Bu ayrımlar her durumda öteki, daha eski temsil biçimlerine de kolaylıkla uygulanabileceğinden, hepsi nesnenin dışında ve nesnenin ancak Yeni'nin ortaya çıkışı olabilecek özü ile de (eğer varsa tabii) ilişkisizdir. Fotoğrafın sınıflandırılamaz bir şey olduğu ileri sürülebilirdi. O zaman, bu karmaşanın kaynağının ne

olabileceğini düşünmeye başladım.

İlk bulduğum şuydu: Fotoğraf'ın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelene-meyecek olanı, mekanik olarak yineler Fotoğraf. Onda olay hiçbir şey uğruna aşılmaz: gereksinme duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene geri götürür o her zaman; yorulmaz anlatımı ile Fotoğraf, mutlak Tikel, mat ve biraz bön bir egemen Olumsal, *Bu* (Fotoğraf değil, bu fotoğraf), kısaca bir *Tuche* Ul, Fırsat, Karşılaşma, ve Gerçek'tir. Gerçekliği belirtmek için Budizm, *sunya,* yani boşluk sözcüğünü kullanır; ama daha da iyisi *tathata* 121, yani bu olma, bu yolla olma, böyle olmadır; *tat,* Sanskritçede o demektir, ve parmağını bir şeye uzatıp o, *bak!* diyen, başka da bir şey söylemeyen küçük bir çocuğun hareketini anlatır. Fotoğraf felsefi olarak dönüştürülemez (sözlerle anlatılamaz); ağırlıksız ve saydam bir kılıf gibi sardığı olumsalın yükü altındadır. Fotoğraflarınızı birisine gösterin, o da hemen kendininkileri gösterecektir size: "Bak, bu benim kardeşim; bu da ben çocukken" vb. Fotoğraf "Bak", "Gör", "İşte"nin karşılıklı söylenen şarkısıdır yalnızca; yüz yüzeyken parmakla gösterir, bu saf gösterme dilinden bir türlü kaçamaz.

İşte bu yüzden, *bir* fotoğraftan söz etmek ne kadar meşru ise, Fotoğraftan söz etmek de bana o kadar olanaksızmış gibi geliyordu.

Gerçekten de belirli bir fotoğraf, göndergesinden (temsil ettiği şeyden) hiç ayırt edilmez. En azından *ilk bakışta,* ya da *genellikle* ayırt edilmez (nesnenin taklit edilme biçimi tarafından -daha baştan ya da statüsü gereği- engellenmiş olan bütün öteki görüntülerde de durum böyledir): Aslında fotografik göstereni görmek olanaksız değildir (bazı profesyoneller yapar bunu), ancak bunun için ikinci bir bilgi ya da düşünme eylemi gerekir. Doğası gereği Fotoğ-raf'ta (kolaylık olması bakımından şimdilik yalnızca olumsalın yorulmak bilmez tekran anlamına gelen bu tümeli kabul ediverelim) totolojik bir şey vardır: şuradaki pipo, her zaman ve inatla bir pipodur. Her zaman göndergesini yanında taşır gibidir Fotoğraf. Hareketli dünyanın tam ortasında, her ikisi de aynı sevgisel ve hüzünlü donukluğun etkisi altındadır: tıpkı bazı işkencelerdeki cesetle suçlu gibi, ve hatta, sanki ilksiz ve sonsuz bir çiftleşmeyle bir araya gelmişcesine sürüler halinde seyreden balık çiftleri gibi (Michelet'ye göre köpekbalıklarıydı sanıyorum), birbirlerine parça parça yapıştırılmışlardır. Fotoğraf, her iki yaprağını da bozmadan birbirinden ayıramayacağınız katmanlı nesneler sınıfına girer: pencere ve görünüm, ya da iyi ve kötü, tutku ve nesnesi: kavrayabildiğimiz, ancak algılayamadığımız ikilikler (göndergenin bu her zaman orada olma inadının aslında aradığım özü oluşturacağını henüz bilmiyordum).

Bu alınyazısı (içinde *bir* şey ya da *birisi* olmayan tek fotoğraf yoktur) Fotoğrafı sonsuz bir nesneler karmaşasına sokar: neden bu nesneyi ya da bu anı seçiyoruz (fotoğraflıyoruz) da bir başkasını değil? 131 Fotoğraf sınıflandırılamaz. Çünkü onun olaylarından bunu veya şunu *belirtmek* için bir neden yoktur; belki de Fotoğraf, onu bir dil olma şerefine erdirecek bir gösterge kadar ham, kesin ve soylu olmak için çırpınıyordur: ancak ortada bir gösterge olabilmesi için bir de belirti olması gerekir. Bir belirtme ilkesinden yoksun olan fotoğraflar *almayan,* ama aynı süt gibi *dönen* göstergelerdir. Göze nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun, fotoğraf görünmez: gördüğümüz şey aslında o değildir.

Kısaca, gönderge ayrılmaz. Ve bu eşine az rastlanır bağlılık Fotoğraf üzerinde yoğunlaşmayı çok zorlaştırır. Bütün öteki sanatlar için yazılmış olanlara oranla sayıları çok az olan Fotoğraf kitapları bu zorluğun

kurbanlarıdır. Bunların kimisi tekniktir; fotogra-fik göstereni "görmek" için çok yakından bakmak zorundadırlar. Ötekilerse tarihi veya toplumbilimseldir; Fotoğraf olgusunun tümünü gözlemleyebilmek için çok uzaktan bakmak durumundadırlar. Bunlardan hiçbirinin, tam olarak beni ilgilendiren, duygulandıran ve bana zevk veren fotoğraflardan söz etmediğini sinirlenerek fark ediyordum. Görünüm fotoğrafının kompozisyon kurallarından, ya da öteki uçta, bir aile ayini olarak Fotoğraftan bana ne! Ne zaman Fotoğraf hakkında bir şey okusam sevdiğim bir fotoğraf aklıma geliyor, öfkeleniyordum. Ben yalnızca göndergeyi, arzulanan nesneyi, sevilen bedeni görüyordum; ama tam o sırada ısrarlı bir ses (bilginin, *scientia'nın* sesi) beni sert bir tonda uyarıyordu: "Fotoğraf'a geri dön. Senin burada gördüğün ve sana acı veren şey, aslında bir toplumbilimciler grubunun ilgilendiği ve aileyi yeniden canlandırmaktan başka amacı olmayan bir toplumsal entegrasyon protokolunun izi olan 'Amatör Fotoğraflar' kategorisine girer," vb. Oysa ben ısrarlıydım; başka, daha güçlü bir ses beni bu tür toplumbilimsel yorumları reddetmeye zorluyordu. Bazı fotoğraflara bakarken kültürsüz ve ilkel bir insan olmak istiyordum. İşte böyle devam ediyor, ne dünyanın sayısız fotoğrafını indirgemeye, ne de bana ait birkaç fotoğrafı Fotoğraf'a yükseltıneye cesaret edebiliyordum: kısacası kendimi bir çıkmazda, söz gelişi "bilimsel olarak" yapayalnız, ve silahsız buluvermiştim.

3

Sonra şuna karar verdim: Fotoğraf üzerine yazma tutkumun açığa çıkardığı bu karmaşa ve ikilem, aslında sürekli olarak çt."kti-ğim bir sıkıntıyla ilişkiliydi: biri anlatım^, diğeri eleştirel iki dil arasında savrulan bir özne olmanın sıkıntısı. Bu eleştirel dilin tam ortasında, toplumbilim, göstergebilim ve ruhsal çözümleme tezleri arasında (ama hepsinden de son derece tatminsiz olarak), içimdeki tek bir kesin şeye (ne kadar safça olursa olsun) tanık oluyordum: her türlü indirgeyici sisteme karşı umutsuz bir direnç. Çünkü, her ne düzeyde olursa olsun, böyle bir dile her başvuruşumda onun giderek sertleştiğini, bu yolla indirgeme ve kınamaya yöneldiğini hissediyor, bu dili usulca terk edip çözümü başka yerlerde aramaya başlıyordum. Artık başka türlü konuşmaya başlayacaktım. Her zaman için, tekillik iddiamı bir doğru yol haline getirmek -Ni-etzsche'nin "egonun antik egemenliği" dediği şeyi keşfimin ilkesi yapmaya çalışmak-

daha iyi olacaktı. Araştırmama *benim için* var olduğuna emin olduğum birkaç fotoğrafla başlamaya karar verdim. Bir külliyat değil, yalnızca birkaç parça. Bilimle öznellik arasındaki bu (sonuçta) konvansiyonel tartışmada şu ilginç düşünceye yaklaşıyordum: Neden bir biçimde, her nesne için yeni bir bilim olmasın? Bir *mathesis singularis* (ama artıR *universalis* değil)? Böyle-ce, kendimi bütün Fotoğraf'ın aracısı saymaya karar vermiştim. Birkaç kişisel dürtüden başlayarak, temel olan özelliği, yani onsuz Fotoğraf'ın bir hiç olacağı tümeli formülleştirmeye çalışacaktım.

O halde kendimi fotografik "bilginin" ölçüsü yapıyordum. Bedenim Fotoğraf hakkında ne biliyordu? Fotoğraf'ın üç değişik uygulamanın (ya da üç değişik duygunun, niyetin) nesnesi olduğunu gözlemlemiştim: yapmak, maruz kalmak ve bakmak. *işletici* fotoğrafçıdır. izleyici ise biz, yani fotoğraf koleksiyonlanna (dergi, gazete, kitap, albüm ve arşivlerdeki) göz gezdiren herkestir. Fotoğrafı çekilen kişi veya şey ise hedef, gönderge, bir çeşit küçük hayaldir. Ya da, Fotoğraf'ın *Tayfı* diyebileceğim, nesnenin yaydığı görüntülerin hepsidir. *Tayf* diyorum, çünkü bu sözcük, kökeni bakımından "görünüm"le ilişkili olduğu gibi, ona bir de, Fotoğraf'ta bulunan korkunç bir şeyi ekler: ölmüşlerin dönüşünü.

Bu üç uygulamadan biri bana kapalıydı, onu inceleyemez-dim: ben bir fotoğrafçı değilim. Amatör bile değilim: bunun için çok sabırsızım: ürettiğimi hemen görmeliyim ben (Polaroid mi? Eğlenceli, ama işin içinde büyük bir fotoğrafçı yoksa umut kıncı). *işletici*'nin duygularıyla (sonuçta Fotoğrafçı'ya göre Fotoğraf'ın özüyle), onun "çekmek" (şaşırtmak) için içinden bakarak sınırladığı, çerçevelediği ve perspektiflendirdiği o "küçük delik" *(stenope)* arasında bir ilişki olduğunu sanıyorum. Teknik açıdan Fotoğraf, birbirinden epeyce farklı iki yöntemin kesişim noktasındadır: Kimyasal yöntem, ışığın belli maddeler üzerindeki etkisi; ve fiziksel yöntem, optik bir düzenek yoluyla görüntünün oluşturulması. Bana öyle geliyordu ki, Iz/eyici'nin Fotoğrafı, özü bakımından nesnenin kimyasal olarak meydana çıkışından kaynaklanıyordu (nesnenin ışınlarını gecikmeli olarak fotoğraftan alırız). *işletici'nin* Fotoğrafı ise bunun tersine, *camera obscura'nın* anahtar deliğince çevrelenen görüntüye bağlıydı. Ancak ben bu duyguyu (ya da özü) hiç tanımadığım için onun hakkında konuşmayacak, Fotoğrafçı'ya göre Fotoğraf ile uğraşanlar (ki çoğunluktadırlar) kalabalığına

hiç katılmayacaktım. Benim yalnızca iki deneyimim vardı: gözlenen ve gözleyen öznelerin deneyimleri...

Farkına varmadan gözleniyor olabilirdim; ancak duygularımın bilinci tarafından yönlendirilmeye kararlı olduğum için bu deneyim hakkında da konuşamayacaktım. Halbuki sıklıkla (bence biraz fazla sık) farkına vardığım halde fotoğraflandığım olmuştur. Böyle bir durumda, mercek tarafından izlendiğimi hissettiğim anda her şey değişiveriyor: Kendimi "poz verme" işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum. Bu aktif bir dönüşümdür: Fotoğraf'ın kendi keyfine göre bedenimi yarattığını ya da öldürdüğünü hissediyorum (bu öldürücü gücü doğrulayan bir örnek: barikatlar üzerinde poz vermeye razı, ve hatta hevesli olan bazı komüncüler, bunun bedelini yaşamlarıyla ödemişlerdi: yenildikten sonra hemen hepsi Thiers'in polisleri tarafından fotoğraflarda teşhis edilmiş ve kurşuna dizilmişti [41).

Ben mercek önünde poz verirken (yani bir an için bile olsa poz verdiğimi bilerek) bu kadar çok tehlikeye girmiyorum aslında (en azından şimdilik). Var oluşumu kuşkusuz ki metaforik olarak fotoğrafçıdan alıyorum. Ancak bu bağımlılık her ne kadar hayali (ve en saf görüntü repertuvarından alınmış) ise de, onu belirsiz bir evlatlığın acısıyla yaşıyorum: bir görüntü - benim görüntüm - yaratılacak: acaba antipatik bir bireyden mi, yoksa "iyi tür"den mi doğacağım? Ah, keşke fotoğraf üzerine, klasik bir tuval üzerindeymiş gibi soylu bir anlatımla "çıkabilsem" - düşünceli, zeki, vb.! Kısacası (Titian tarafından) "resmedilebilsem" ya da (Cloet tarafından) çizilebilsem. Oysa fotoğrafın yakalamasını istediğim şey bir öykünme değil de ince bir manevi doku olduğu, ve Fotoğraf da en büyük portrecilerin ellerinde değilse pek de öyle hünerli bir şey olmadığı için, içeriden kabuğuma nasıl hükmedeceğimi bilemiyorum. Gözlerimden ve dudaklarımdan "tanımlanamaz" olduğu havasını verdiğim, ve benim doğamın tüm nitelikleri yanında bütün Fotoğraf ayininin keyiflenerek bilincinde olduğumu da gösterecek hafif bir gülümseyişin "dolaşmasına" karar veriyorum: kendimi bu toplumsal oyuna bırakıyor, poz veriyor, poz verdiğimi biliyor,

poz verdiğimi bilmenizi istiyorum; ama (olacak iş değil ya) bu ek mesaj benim bireyselliğimin değerli özünü, her türlü resmin ötesinde benim ne olduğumu asla değiştirmemeli. Kısacası benim istediğim, binbir tane değişken fotoğraf arasında itilip kakılan, yer ve yaşla değişen (hareketli) görüntümün her zaman (şu derin) "kendim"le çakışmasıdır. Oysa bunun tam tersini söylemek gerekir: "kendim" hiçbir zaman görüntümle çakışmaz; çünkü ağır, hareketsiz ve inatçı olan görüntüm (toplum bu yüzden onu bırakmaz), hafif, bölünmüş ve dağılmış olansa "kendim"dir; "kendim", şişeye kapanmış cin gibi yerinde duramaz: keşke Fotoğraf bana hiçbir şey göstermeyen, doğal ve anatomik bir beden verebilseydi! Yazık ki her zaman Fotoğraf tarafından bir anlatım takınmaya mahkûm (iyi anlamda) ediliyorum: bedenim bir türlü sıfır derecesini bulamıyor, kimse de bunu bana veremiyor (belki yalnız annem? Çünkü görüntünün ağırlığını silip atan şey ilgisizlik değil, -Fotomat bizi hep polis tarafından aranan bir suçluya dönüştürür-sevgi, aşırı sevgidir).

Kendini (aynadakinden farklı biçimde) görmek: yağlıboya, karakalem veya minyatür portre, Fotoğraf'ın yaygınlaşmasına dek toplumsal ve ekonomik statünün reklamını da amaçlayan sınırlı birer mal olduğundan, Tarih ölçeğinde bu eylem yenidir -her durumda, ne kadar benzerse benzesin (kanıtlamaya çalıştığım da zaten bu) bir portre resmi fotoğraf değildir. Gariptir ama hiç kimse bu yeni eylemin (uygarlık için) neden olduğu rahatsızlık hakkında kafa yormuyor. Ben bir Bakma Tarihi istiyorum. Çünkü Fotoğraf, kendimin, bir başkası olarak ortaya çıkması, bilincin özdeşlikten kurnazca ayrılışıdır. Daha da garibi, Fotoğraftan önce insanların ikili olanın görüntüsü hakkında söyleyecek daha çok şeyi vardı. *Heautoscopie* sanrı hastalığı ile karşılaştırılırdı I[5]J; yüzyıllar boyunca büyük bir mit teması olmuştur bu. Oysa bugün, Fotoğraf'ın derin deliliğini bastırmış gibiyiz: Fotoğraf kendi mit mirasını bize yalnızca "kendimi" bir kâğıt parçası üzerinde gördüğüm anda beni sarıveren o hafif huzursuzlukla anımsatır.

Bu rahatsızlık sonuçta bir sahip olma rahatsızlığıdır. Hukuk bunu kendince dile getirmiştir: fotoğraf kime aittir? Görünümün kendisi yalnızca toprak sahibinin verdiği bir tür borç mudur?![6]!

Görünüşe bakılırsa, var olmanın sahip olma temeline dayandığı şu toplumda sayısız olay bu belirsizliği ortaya koymuştur. Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür. İlk portreleri çekmek için (1840'larda) öznenin uzun süre poz vermesi gerekiyordu: Nesne olabilmek, bir ameliyattaki kadar acı çekmek demekti; derken bir cihaz, merceğe görünmeyen ve hareketsizliğe geçişte bedene destek verip onu yerinde tutan bir protez bulunmuştu 141: Aslında bu baş dayanağı az sonra olacağım heykelin kaidesi, hayali özümün korsesiydi.

Portre fotoğrafı kapalı bir kuvvetler alanıdır. Burada dört görüntü repertuvarı kesişir, birbirine karşı koyar, birbirini çarpıtır. Mercek önündeki ben, aynı anda: olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı, ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıyımdır. Bir başka deyişle, acayip bir eylem: durmadan kendime öykünürüm ve bu yüzden her fotoğrafım çekildiğinde (ya da buna izin verdiğimde) bir yanlış olma, bazen de (karabasanlardakiyle karşılaştırılabilecek) bir sahtekârlık duygusunun acısını çekerim. Görüntü re-pertuvarı bakımından (benim *kastettiğim)* Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder: o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım: tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim. Fotoğrafçı da bunu çok iyi bilir, hareketinin beni mumyalayacağı bu ölümden (ticari nedenlerle) o da korkar. Hiçbir şey (birisi onun pasif kurbanı, Sade'ın diyebileceği gibi, *göğüslüğü* olmasaydı) fotoğrafçının "gerçek gibi" etkiler yaratmak için giriştiği cambazlıklar kadar gülünç olamaz: sefil kavramlar bunların hepsi: bana resim fırçalannın önünde poz verdirirler, dışarı çıkarır (içeriden daha "canlı"dır), ardında bir grup çocuk oynuyor diye beni bir merdivenin önüne yerleştirirler, bir bank fark edip (ne nimet ama!) hemen oraya ohırturlar. Sanki (korkmuş olan) Fotoğrafçı, Fotoğraf'ın Ölüm haline gelmesini engellemek için elinden geleni yapmalıymış gibidir. Ancak artık nesne haline gelmiş olan ben, çırpınmam. Bu kötü rüyadan daha da rahatsız uyanmam gerektiğini düşünürüm; çünkü toplumun fotoğrafımı ne yaptığını, onda ne okuduğunu bilmem (ne olursa olsun, aynı yüzün o kadar çok okunuşu vardır ki); ama kendimi bu işlemin ürünü içinde keşfettiğim zaman gördüğüm şey, Bütün Görüntü, yani kişinin Ölüm'ü haline geldiğimdir; ötekiler -Öteki- beni benden yoksun bırakmaz, beni vahşice bir nesneye dönüştürürler. Bir dosyada sınıflandırılmış, en

sinsi hilelere hazır, insaflanna bırakılmışımdır; beni emirlerine koşarlar: bir gün çok usta bir fotoğrafçı benim fotoğrafımı çekmişti; onun yarattığı görüntüde yakın zamanlardaki bir yoksunluğun üzüntüsünü okuyabileceğime inanıyordum: bir kerecik olsun Fotoğraf, beni bana geri vermişti. Ancak bir süre sonra aynı fotoğrafı bir kitapçığın kapağında gördüm; baskının oyunuyla, yazarların dilim hakkında ve^ek istedikleri görüntü kadar fesat ve itici olan, korkunç ve yüzeysel bir çehreden başka bir şeyim kalmamıştı ("özel yaşantı" denen şey aslında bir görüntü ya da bir nesne olmadığım o mekân ve zaman dilimidir. Korumam gereken politik hak, bir özne olma hakkıdır).

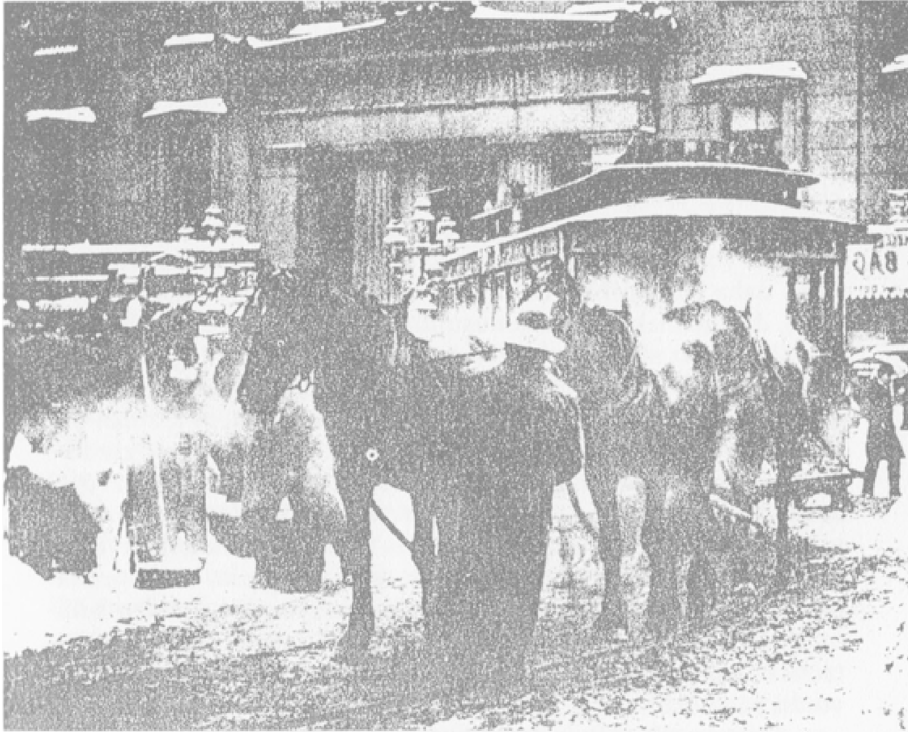
Eninde sonunda benim fotoğrafımda aradığım (ona bakışımı belirleyen "niyet") Ölüm'dür: Ölüm, o fotoğrafın eidos'udur. Gariptir, bu yüzden fotoğrafım çekilirken hoş görebildiğim, sevdiğim, bana tanıdık gelen tek şey makinenin sesidir. Bana kalırsa Fo-toğrafçı'nın organı gözü değil (ki bu beni korkuhır), parmağıdır: makinenin tetiğine ve plakaların metalik hareketine (makinede hâlâ böyle şeyler varsa eğer) bağlı olan şey. Poz'un öldürücü katmanını yırtıveren bu metalik sesleri neredeyse şehvetle, Fotoğraf'ta hıtkumun takıldığı asıl -ve tek- şeylermişcesine seviyorum. Zamanın sesi benim için hüzünlü değildir: çanları, saatleri severim - anımsadığım kadarıyla fotoğraf aletleri önceleri ince marangozluk ve hassas mekanizma tekniklerine bağlıydı: kısacası fotoğraf makineleri, görmenin saatleriydi; kim bilir belki de içimdeki çok yaşlı biri fotoğraf mekanizmasında hâlâ ağacın o yaşayan sesini duyu-yordur.

Ta başından beri Fotoğraf'ta gözlediğim karmaşayı (bütün uygulamalar ve bütün özneler birbirine girmiş) kendim olan ve şimdi incelemek istediğim *îzleyici'nin* fotoğraflarında yeniden keşfedecektim.

Bugünlerde herkes gibi ben de her yerde fotoğraf görüyorum; tüm dünyadan bana sormadan geliyorlar; bunlar yalnızca birer "görüntü", görünme biçimleri ise heterojen. Yine de seçilmiş, değerlendirilmiş, kabul edilmiş, albüm ve dergilerde toplanmış ve böylece kültürün süzgecinden geçmiş olanlar arasında bazılarının, içimde gömülü dingin bir noktayı, ya da erotik, kalp kırıcı (özne ne denli zararsız görünürse görünsün) bir değeri anlatırcasına küçük sevinçler harekete geçirdiğini fark ediyordum. Ötekiler ise bunun tam tersine, benim için o denli farksızdılar ki, aynı otlar gibi üst

üste görme zoruyla bunlara karşı bir tür tiksinme, hatta öfke duymaya başlamıştım: benim Fotoğraf'tan iğrendiğim anlar vardır: Atget'nin yaşlı ağaç gövdelerini, Pierre Boucher'nin çıplaklarını, Germaine Krull'ın üst üste çekimlerini (yalnız eskilerden örnek vermek gerekirse) ben ne yapayım? Üstelik, herhangi bir fotoğrafçının *bütün* fotoğraflarını sevmediğimi de fark etmiştim: Stieg-litz'in hoşuma giden (ama coşku düzeyinde) tek eseri, en ünlü fotoğrafıdır *(Atlı Tramvay Durağı,* New York, 1893); Mapplethorpe'un bir fotoğrafını görünce "benim" fotoğrafçımı bulduğumu sanmıştım; ama aslında bulmamıştım - Mapplethorpe'un her eserini sevmiyorum. İşte bu yüzden tarih, kültür ve estetikten söz ederken pek bir rahatlık sağlayan ve sanatçının üslubu denen şu kavrama bir türlü razı olamıyordum. Birikimlerimin karmaşası, beklenme-dikliği ve anlaşılmazlığı ile, Fotoğraf'ın (eğer birisi yapmaya girişirse) arzulanan ya da tiksinilen bedenlerin bilimi olacağı gibi, *belirsiz* bir sanat olduğunu da hissediyordum.

Burada, açıkça dile geldiği anda yetersiz kahveren pek kolay bir öznelliğin dürtüleri ile uğraştığımın farkındaydım: *severim/sevmem:* hepimizin zevklerinin, hoşlanmadıklarının, ilgisizliklerinin gizli bir listesi vardır, öyle değil mi? İşte tam böyle: karşı çıkmayı



"Stieglitz'in hoşuma giden tek eseri en ünlü fotoğrafıdır..." A. Stieglitz: Atlı *Tramvay Durağı.* New York, 1893

hep ruh durumumla yapmak istemişimdir; onları haklı çıkarmak için değil; bu, metnin sahnesini bireyselliğimle doldurmaya yetmez bile; ama tam tersine, ben bu bireyselliği, öznenin bir bilimine, beni ne indirgeyen, ne de ezen bir genelliğe ulaştığı sürece (şimdiye kadar olmadığı gibi) adı önemsiz olan bir bilime genişletmeyi, sunmayı istiyordum. Bu yüzden benim de kendim için buna bir bakmam gerekiyordu.

7

O zaman, yeni çözümlememin kılavuzu olarak bazı fotoğraf-lann bende yarattığı çekiciliği esas almaya karar verdim. En azından bu çekicilikten emindim. Buna ne denebilirdi? Hayranlık mı? Hayır, seçip aldığım ve âşık olduğum bu fotoğrafın gözlerinizin önünde sallanıp duran ve başınızı döndüren o parlak noktayla hiçbir ilgisi yoktur; bende uyandırdığı şey zihin körlüğünün tam tersidir; daha çok içsel bir çalkantı, bir heyecan, aynı zamanda belli bir iş, dile gelmek isteyen konuşulmazın baskısıdır. Ee, o halde? İlgi mi? Kısa bir süre için; bir fotoğrafa ilgi duymanın değişik yollarını sıralamak için duygularımı sorgulamama gerek yok; bir insan ya fotoğrafın temsil ettiği nesneyi, görünümü, bedeni arzular, ya fark etmemize izin verdiği varlığı sever ya da sevmiştir, ya gördüğüne şaşırır, ya da fotoğrafçının perfo^ansına hayran kalır veya karşı çıkar, vb. Ancak bu ilgiler hafif ve heterojendir; evet, bir fotoğraf bunlardan birini sağlayarak beni hafifçe ilgilendirebilir; ama bir başka fotoğraf beni güçlü olarak ilgilendiriyorsa, o fotoğrafta beni kışkırtan şeyin ne olduğunu da bilmeliyim. Bu yüzden belli fotoğrafların benim üzerimde yarattığı çekimi (geçici olarak) anlatacak en iyi sözcük *gelivermek*, ve hatta *serüven* olacakmış gibi geliyordu bana. Bu resim *geliverir,* şu *gelivermez.*

Serüven ilkesi Fotoğraf'ın var olmasını sağlamama izin verir. Bunun tersine, serüven yoksa Fotoğraf da yoktur. Sartre der ki [71: "Gazete fotoğrafları 'bana pekâlâ bir şey söylemeyebilir.' Bir başka deyişle, bunlara bir var oluş hali varsaymadan bakanm. Fotoğrafını gördüğüm insanlar kesinlikle fotoğrafta bulunmamalarına rağmen, var oluş halinde değillerdir. Aynı Dürer'nin gravüründeki Şövalye ve Ölüm gibi, ama benim yerleştirmem olmadan. Üstelik bazı durumlar vardır, fotoğraf beni öylesine farksız bırakır

ki, onu 'bir görüntü olarak' görmeyi kendime dert etmem bile. Fotoğraf nesne olarak belirsizce kurulmuştur. Kuşkusuz onda yer alan insanlar kişi olarak yaratılmışlardır. Ancak bu, hiçbir kasıt olmaksızın, yalnızca insana benzedikleri içindir. Algılamanın iki kıyısı, yani gösterge ve görüntü arasında sürüklenir, ama ikisine de bir türlü yaklaşamazlar."

Bu asık yüzlü çölde ansızın bir fotoğraf bana doğru uzanır; beni canlandırır, ben de onu canlandırırım. O zaman onun var olmasını sağlayan çekiciliği böyle adlandırmalıyım: bir *canlandırma.* Fotoğraf'ın kendisi hiçbir biçimde canlandırılmış değildir ("canlı gibi" fotoğraflara inanmam), ama beni canlandırır: her serüveni yaratan da budur zaten.

8

Bu fotoğraf araştırmasında olaybilimin tasansı ve dilinden birkaç şey ödünç almıştım. Ancak bu belirsiz, rahat tavırlı ve hatta alaycı bir olaybilimdi. İlkelerini benim çözümlememin kaprisine göre çarpıtmaya ya da onlardan kaytarmaya hazırdı. Hepsinden önce, bir paradokstan kaçmadım, kaçmaya da çalışmadım: bir yanda Fotoğraf'ın özüne bir ad verme, ardından da kesin görüntülerle canlandırılan bir Fotoğraf biliminin taslağını çizme tutkusu; öte yandan Fotoğraf'ın esas olarak (terimlerin bir çelişkisi bu) yalnızca olumsal, tikel ve risk olduğu yola gelmez duygusu: benim fotoğraflarım her zaman "bir şeye ya da bir başkasına" katılırlar[8]: zaten Fotoğraf'ırt en zayıf yanı da bayağılık dediğimiz bu var olma zorluğu değil midir? İkincisi, olaybilimim duygu denen güçle uzlaşmayı kabul etmişti; duyguyu indirgemek istemiyordum; istediğim o idi, çünkü o indirgenemez olandı, Fotoğrafı *ona* indirgeme-liydim; ancak dokunaklı bir kasıtlılığı; nesnenin bir anda tutku, itki, nostalji ve zindelik duygusunu içine çekiveren görüntüsünü elimde tutabilecek miydim? Benim gençliğimde bildiğim olaybi-lim (daha sonra da başkası olmadı) anımsadığım kadarıyla hiç tutku ve yastan söz etmezdi. Kuşkusuz ben, çok tutucu bir yolla Fo-toğraf'tan koca bir özler ağı çıkarabilmiştim: materyal özler (Fo-toğraf'ın fiziksel, kimyasal ve optik olarak incelenmesini gerektiren), ve bölgesel özler (örneğin estetikten, Tarih'ten ve toplumbilimden gelen); ama tam Fotoğraf'ın genel anlamda özüne ulaşacakken yolumu değiştirdim; biçimsel bir varlıkbilimin (Mantık'ın) yolunu izlemek yerine, tutku veya hüznümü bir hazineymişçesine yanımdan ayırmadan öylece kaldım. Bana göre

Fotoğraf'ın umutla beklenen özü, ilk bakışta onu meydana getiren "pathos"tan ayrılamazdı. Yalnızca oğlunu fotoğraflamasına olanak verdiği için Fotoğrafa yönelen bir arkadaşıma benziyordum. *İzleyici* olarak Fotoğraf'la yalnız "duygusal" nedenlerle ilgileniyordum; onu bir soru (tema) olarak değil, ama bir yara olarak derinlemesine incelemek istiyordum: görüyor, hissediyor, böylece fark ediyor, gözlemliyor ve düşünüyordum.

9

Resimli bir dergiyi karıştırıyordum. Bir fotoğrafa gelince duraksadım. Pek öyle olağanüstü bir şey yoktu: Nikaragua'daki bir ayaklanmanın (fotografik) bayağılığı: harap bir sokak, devriye gezen iki miğferli asker; arkalarında iki rahibe. Bu fotoğraf beni hoşnut mu etmişti? Bana ilginç mi gelmişti? Beni büyülemiş miydi? Hiçbiri değil. Yalnızca (benim için) var olmuştu. Hemen anladım ki onun varlığı ("serüveni") aynı dünyaya ait olmadığı için heterojen kalan iki süreksiz elemanın birlikte var olmasından geliyordu (çelişki noktasına kadar gitmeye gerek yok): askerler ve rahibeler. Yapısal bir kural (kendi gözlemime uyan) öngördüm ve aynı muhabirin (Hollandalı Koen Wessing) öteki fotoğraflarını inceleyerek hemen bu kuralı doğrulamaya çalıştım: çoğu ancak şimdi farkına vardığım bu tür bir ikilikle beni çekmişti. İşte bir ana-kız, babaları-



"Hemen anladım ki onun varlığı, aynı dünyaya ait olmadığı için heterojen kalan iki süreksiz elemanın birlikte varolmasından geliyordu... "

Koen Wessing: *Nikaragua, 1979*

nın tutuklanmasına ağlıyorlar (Baudelaire: "Yaşamın önemli durumlarındaki hareketin güçlü gerçeği"), ve bu olay kırsal bölgede meydana geliyor (haberi nereden almış olabilirler? Bu hareketler kimin için?). Burada ise, harap bir yolda beyaz örtü altında bir gencin cesedi; ana babası ve arkadaşları çevresinde perişan halde duruyorlar: ne yazık ki çok bayağı bir sahne. Ancak bazı girişimler yakalıyorum: cesedin ayakkabısız olan tek ayağı, ağlayan annenin taşıdığı örtü (neden bu örtü?), geri planda bumuna mendil tutan bir kadın, belki bir arkadaş. Diğerinde, iki küçük çocuğun kocaman gözleri (bu gözlerin fazlalığı görünümü rahatsız ediyor); birinin gömleği küçücük karnının üstüne sıyrılmış. Ve! son olarak, bir evin duvarına yaslanmı.ş üç Sandinist. Yüzlerinin alt bölümü örtülmüş (leş kokusundan mı? Gizlilik için mi? Gerilla savaşını iyi tanımadığım için bilemiyorum); bir tanesi elindeki silahı bacağına yaslamış (tımaklarını görüyorum); ama öteki eli bir şey açıklıyor ya da gösteriyormuşçasına açık olarak uzanmış. Koyduğum kural şimdi daha da fazla geçerli olmuştu, çünkü aynı röportajın öteki fotoğrafları benim ilgimi daha az çekiyordu; kötü fotoğraflar değillerdi, ayaklanmanın gurur ve dehşetini anlatıyorlardı, ama benim gözümde ne belirti, ne de gösterge taşıyorlardı. Konunun sertliği de olmasa, daha çok Greuze işi sahnelerdi bunlar.

10

Kuralım, birlikte var olması bu fotoğraflara olan özel ilgimi uyandırmış gibi görünen iki öğeyi adlandırmayı (buna gereksinmem olacaktı) deneyecek kadar akla yakındı.

Bunlardan birincisi açıkça bir uzantıya, bilgi ve kültürümün bir sonucu olarak, benim için oldukça tanıdık olan bir alanın uzantısına sahiptir. Bu alan, fotoğrafçının hüner ve şansına bağlı olarak az veya çok stilize, az veya çok başarılı olabilir; ancak her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yapar: ayaklanma, Nikaragua ve her ikisinin tüm göstergeleri: perişan haldeki üniformasız askerler, harap sokaklar, cesetler, hüzün, güneş ve kızılderililerin iri



``...ağlayan annenin taşıdığı örtü (neden bu örtü?)...''

Koen Wessing: *Nilaıragua, 1979*

gözkapaklan. Binlerce fotoğraf bu alandan oluşur. Kuşkusuz bu fotoğraflara karşı bazen hareketlenen bir tür genel ilgi duyabilirim; ancak onlara karşı olan duygularım ahlaki ve politik bir kültürün akılcı bir aracılığını da şart koşar. Bu fotoğraflar hakkındaki duygulanm *ortalamadır,* neredeyse belirli bir eğitimden kaynaklanır. Bu tür bir insan ilgisini anlatacak Fransızca bir sözcük bilmiyorum, ama sanıyorum böyle bir sözcük Latince'de var: *studium.* En azından ilk anda "çalışma" anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği

olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium*. Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım *studium'da* vardır) kahlırım.

İkinci öğe *studium'u* kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer *noktadır.* O halde *studium'u* bozacak olan bu ikinci öğeye *punçtum* demeliyim; çünkü *punçtum* aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir - ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın *punctum'u* beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır.

Fotoğrafta böylece iki temayı birbirinden ayırdıktan sonra (çünkü sevdiğim fotoğraflar genellikle klasik bir sonat formunda yapılanmışlardı) arhk birbiri ardına kendimi onlara verebilirdim.

- ll
- 32
- 47

ll

Ne acı ki bakışlarım alhnda pek çok fotoğraf etkisiz kalıyor. Gözümde yer etmiş olanlar arasında bile çoğu genel ve sözde kibarca bir ilgi uyandınyor: bunların içinde *punçtum* yok: mutlu ya da mutsuz ederken beni delmiyorlar: *studium'dan* fazla bir sermayeleri yok. *Studium* tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/ sevmem. *Studium* âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; "idare eder" bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir.

Studium'u fark etmem demek, kuşkusuz fotoğrafçının niyetleriyle karşı karşıya gelmem, onlarla uyum içinde olmam, onları kabul veya reddetmem, ama onları her zaman anlamam ve kendi içimde tartışmam demektir. Çünkü *(studium'un* geldiği) kültür, yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır. *Studium,* İşle-tici'yi keşfetmeme, onun uygulamalarını belirleyen ve onlara can veren niyetlerini yaşamama, ancak onları bir İzleyici olarak keyfime göre "tersten" yaşamama izin veren bir tür eğitimdir (bilgi, nezaket ve "kibarlık"). Sanki daha çok Fotoğrafçı'nın mitlerini Fotoğrafta okumam, onlarla dostluk etmem, ancak onlara pek de inanmamam gerekiyor gibidir. Şüphesiz bu mitler Fotoğrafı toplum ile barıştırmayı (mit bu işe yarar) amaçlar (bu gerekli midir? Evet, tabii: Fotoğraf tehlikelidir). Bunu yaparken de Fotoğrafa Fotoğrafçı için birçok mazeret olan işlevler bağışlar. Bu işlevler: bilgilendirmek, temsil etmek, şaşırtmak, göstermeye neden olmak ve tutkuyu kışkırtmaktır. Ve İzleyici olarak ben, bunları az veya çok hoşnutlukla fark ederim: onları (hiçbir zaman sevinç veya acım olmayan) *studium'umla* kuşatırım.

Fotoğraf, tek sözcüğün ani bir hareketiyle bir tümceyi betimlemeden düşünceye kaydınveren metnin tam tersine, salt olumsaldan başka bir şey olamayacağı için (her zaman temsil edilen *bir şeydir)* etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan "ayrıntıları" ortaya çıkarıverir. William Klein, Moskova'da, *Bahar Bayramı,* 1959'u fotoğraflarken bana Rusların nasıl giyindiğini (hepsinden öte hiç bilmediğim bir şey) öğretiyor: bir çocuğun kocaman kumaş şapkasını, bir başkasının boyunbağını, yaşlı bir kadının başındaki örtüyü, bir gencin saç kesimini fark ediyorum. Bu tür ayrıntılara

daha da derinlemesine girebilir, Nadar'ın fotoğrafladığı erkeklerin çoğunun uzun tımaklı olduğunu gözlemleyebilirim: işte etnogra-fik bir soru: acaba belirli bir dönemde tırnaklar ne kadar uzun bı-rak.ılıyordu? Fotoğraf bunu bana portre resimlerinden çok daha iyi söyler. Bir alt bilgiyle yetinmeme izin verir: bana nesne parçalarından oluşan bir koleksiyon sunar, belki de bana ait bir fetişizmin gururunu okşar: bilgiyi seven, onu sevgisel olarak yeğleyen bu "ben" için. Aynı biçimde, yazarlık yaşamımda beni bazı fotoğraflar kadar mutlu eden biyografik özellikleri de severim; ben bu özelliklere *biographeme* diyorum; *biographeme'in* biyografi ile olan ilişkisi ne ise, Fotoğraf'ın Tarih'le olan ilişkisi de odur.

13

İlk fotoğrafı gören ilk insan (onu bulan Niepce'in dışında) bunun bir resim olduğunu düşünmüş olmalı: aynı çerçeveleme, aynı perspektif. Fotoğraf her zaman Resim hayaletinden işkence görmüştür, hâlâ da görmektedir (Mapplethorpe bir zambak sapını tıpkı Doğulu bir ressamın yapabileceği gibi temsil etmiştir); sanki tuvalden doğmuş gibi (bu belki teknik olarak doğrudur, ama tümüyle değil; çünkü ressamın *camera obscura'sı* Fotoğraf'ın nedenlerinden yalnızca biriydi; asıl neden belki de kimyasal olan buluştu), kopyalan ve yanşıyla Resim'i mutlak ve babadan kalma bir Gön-



“Fotoğrafçı bana Rusların nasıl giyindiğini öğretiyor: bir çocuğun kocaman kumaş şapkasını, bir başkasının boyunbağını, yaşlı bir kadının başındaki örtüyü, bir gencin saç kesimini fark ediyorum...”

William Klein: *Bahar Bayramı,* Moskova, 1959

derme haline getirmiştir. *Araştırmamın bu noktasında* hiçbir şey, ne denli gerçekçi olursa olsun, kesin görüntülerle canlandığa bakımından, bir fotoğrafı bir resimden ayıramaz. "Resimselcilik" yalnızca Fotoğraf'ın kendi hakkındaki düşüncesinin abartılmasıdır.

Bununla birlikte (bana öyle geliyor ki), Fotoğraf sanata Re-sim'le değil, Tiyatro'yla dokunur. Niepce ve Daguerre hep Fotoğ-raf'ın kökenine yerleştirilmişlerdir (ikincisi birazcık birincisinin yerine el koymuş ise de); şimdi, Daguerre, Niepce'in buluşunu devraldığı sırada, Chateau Meydanı'nda ışık gösterileri ve hareketlerle canlandırılan bir panorama tiyatrosu yönetiyordu. Kısaca *camera obscura* aynı anda, üçü de sahnenin sanatı olan perspektif resim, fotoğraf ve diyorama üretiyordu. Ama Fotoğraf bana Tiyatro'ya daha yakınmış gibi geliyorsa (ve belki de bunu tek gören benim), bunun nedeni tekil bir aracıdır: Ölüm. Tiyatro'yla Ölüler kültü arasındaki ilk ilişkiyi biliriz: ilk oyuncular Olü rolü oynayarak kendilerini topluluktan ayırırlardı: kendine makyaj yapmak, kendini aynı anda hem canlı, hem de ölü olarak göstermek demekti: totem tiyatrosunun beyazlaştırılmış büstü, Çin tiyatrosundaki yüzü boyalı adam, Hintli Katha-Kali'nin pirinç makyajı, Japonların No maskesi... İşte Fotoğraf'ta da aynı ilişkiyi buluyorum ben; onu ne kadar "canlı gibi" yapmaya çalışırsak çalışalım (ve bu canlı gibi olma çılgınlığı ancak ölümü kavramamızın mitsel bir yadsıması olabilir), Fotoğraf aslında ilkel bir tür tiyatro, bir tür Canlı Tablo, altında ölüleri gördüğümüz hareketsiz . ve boyalı yüzün bir temsilidir.

14

İşletici'nin asıl hareketinin bir şeyi ya da bir kişiyi (fotoğraf makinesinin küçük deliğinden) şaşırtmak olduğunu, ve o halde bu hareketin ancak fotoğraflanan öznenin haberi olmadan yapıldığında kusursuz olabileceğini sanıyorum (yapabileceğim tek şey sanmak, çünkü ben fotoğrafçı değilim). İlkesi (daha doğrusu mazereti) "şok" olan fotoğraflar işte bu hareketten

türerler; çünkü fotog-rafik "şok" (ki pımctıım'dan epeyce farklıdır), yaralamadan çok, oyuncunun kendinin bile farkında ya da bilincinde olmayacağı kadar iyi gizlenmiş olanın ortaya çıkarılmasıdır. Yani bir alay "sürpriz" *(İzleyici* olan benim için böyle; ancak Fotoğrafçı için bunlar birer "gösteridir").

İlk sürpriz "ender" olanınkidir (kuşkusuz göndergenin en-derliği); bir fotoğrafçının dört yıl uğraşıp bir fotografik canavarlar antolojisi derlediğini duymuştum (iki başlı adam, üç göğüslü kadın, kuyruklu çocuk, vb.: hepsi de gülümserken çekilmiş). İkinci sürpriz, normal gözün durduramayacağı bir noktada dondurulmuş bir hareketi sık sık konu edinen Resim'in bir alışkanlığıdır (bu harekete bir başka yerde tarihi resmin *numen'i* demiştim): Bona-parte tam Yafa'daki veba kubanlarına dokunurken; işte elini geri çekiyor; aynı biçimde, böyle bir anlık hareketi fırsat bilen Fotoğraf, hızlı bir sahneyi karar anında durdurur: Apesteguy, Publicis yangını sırasında pencereden atlayan bir kadını fotoğraflıyor. Üçüncü sürpriz cesaretinkidir. "Harold D. Edgerton elli yıl boyunca, patlayan bir süt damlasının fotoğrafını saniyenin milyonda biri kadar zamanda çekmiştir" (bu tür fotoğrafın beni ne duygulandırdığını, ne de ilgilendirdiğini söylememe gerek yok: kendi ölçüme uygun olmayan görünümlerden başkasını sevmeyecek kadar olaybilimci-yim ben). Dördüncü sürpriz Fotoğrafçı'nın tekniklerin akrobasisinde aradığı bir şeydir: üst üste baskılar, anamorfozlar, belli hataların bilerek kullanılması (bulanıklaştırma, aldatıcı perspektifler, çerçeveleme numaraları); büyük fotoğrafçılar (Germaine Krull, Ker-tesz, William Klein) bu sürprizler üzerinde oynamışlar, ancak ne kadar altüst edici olduklannı anlasam da, beni kendilerine inandıramamışlardır. Beşinci sürpriz: şanslı yakalama; Kertesz bir çatı penceresini fotoğraflamış; camın arkasındaki iki klasik büst sokağı seyrediyor (Kertesz'i severim, ama komikliği değil; ne müzikte, ne de fotoğrafta); sahne fotoğrafçı tarafından düzenlenebilir, ancak resimli medya dünyasında iyi muhabirin yakalama dehasına, yani şansına sahip olduğu sahne "doğal" bir sahnedir: yerel giysileri ve ayağında kayakları ile bir emir.

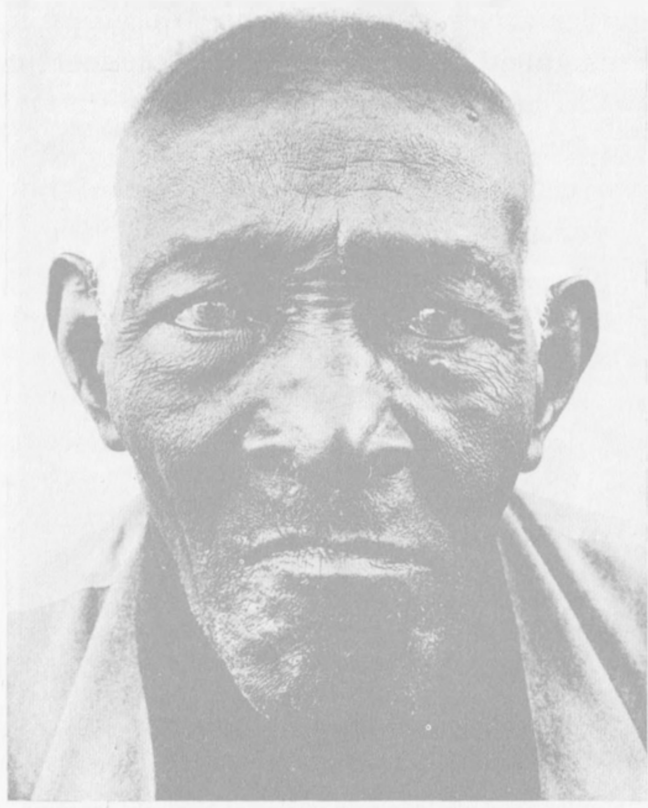
Bütün bu sürprizler bir meydan okuma ilkesine uyarlar (bu yüzden bana yabancıdırlar): fotoğrafçı, aynı bir akrobat gibi olasılık ve hatta olabilirlik kurallarına meydan okumalıdır; sonuçta ilginç olanın kurallanna meydan okumalıdır: bir fotoğraf niçin çekildiğini bilmediğimizde "şaşırtıcı" olur;

kapı aralığında arkadan aydınlatılmış çıplağı, otların içinde yatan eski bir arabanın ön tarafını, limandaki bir şilebi, çayırdaki iki bankı, çiftlik evinin penceresindeki kadın poposunu, çıplak bir göbek üstündeki yumurtayı (amatörler arası bir yarışmada ödül alan fotoğraflar) çekmekte acaba hangi güdü, hangi merak vardır? İlk dönemde fotoğraf şaşırtmak için bilineni çeker; ancak hemen sonra, tanıdık bir ters dönüşümle, fotoğrafladığı her şeyin tanıdık olduğuna hükmeder. İşte o zaman "ne olursa olsun", değerin bilgiç doruğu haline gelir.

15

Bütün fotoğraflar olumsal (ve böylelikle anlamın dışında) olduklarından, Fotoğraf bir maske takınmadan gösteremez (bir genelliği hedefleyemez). Bir yüzü, toplumun ve tarihin ürünü yapacak olan şeyi adlandırmak için Calvino'nun [3) doğru biçimde kullandığı sözcüktür maske. Avedon'ın fotoğrafladığı William Casby'nin portresinde olduğu gibi: köleliğin özü apaçık ortaya konmuştur burada: kesinlikle saf olduğu sürece, maske (antik tiyatroda olduğu gibi) anlam demektir. Büyük portre fotoğrafçılarının aynı zamanda büyük mitoloji uzmanları olmaları işte bundandır: Nadar (Fransız kentsoyluluğu), Sander (Nazi öncesi Almanya'sının Almanları), Avedon (New York'un "üst tabakası").

Ancak maske, Fotoğraf'ın asıl zor olan bölgesidir. Görünüşe bakılırsa toplum saf anlama pek güvenmez: anlamı ister, ama daha az şiddetli olması için de bu anlamın (sibemetikte söylendiği gibi) bir gürültü ile çevrelenmesini ister. Yani anlamı (etkisi demiyorum) çok çarpıcı olan bir fotoğraf hemen saptırılır; onu artık politik olarak değil, estetik olarak tüketiriz. Maskenin Fotoğrafı aslında rahatsız edecek düzeyde eleştireldir (1934'te Naziler, Sander'in "dönemin yüzleri"ni Nazi ırkı örneğine uymadığı gerekçesiyle sansür etmişlerdi), ama aynı zamanda, en azından militanlığın gerektirdiği gibi etkin bir toplumsal eleştiri oluşturamayacak kadar



``...mutlak olarak saf olduğu sürece maske anlamdır..."

R. Avedon: *William Casby, Köle Doğdu.* 1963



"Naziler, Sander'in'dönemin yüzleri'ni Nazi ırkı örneğine uymadığı gerekçesiyle sansür etmişlerdi."

Sander: *Noter*

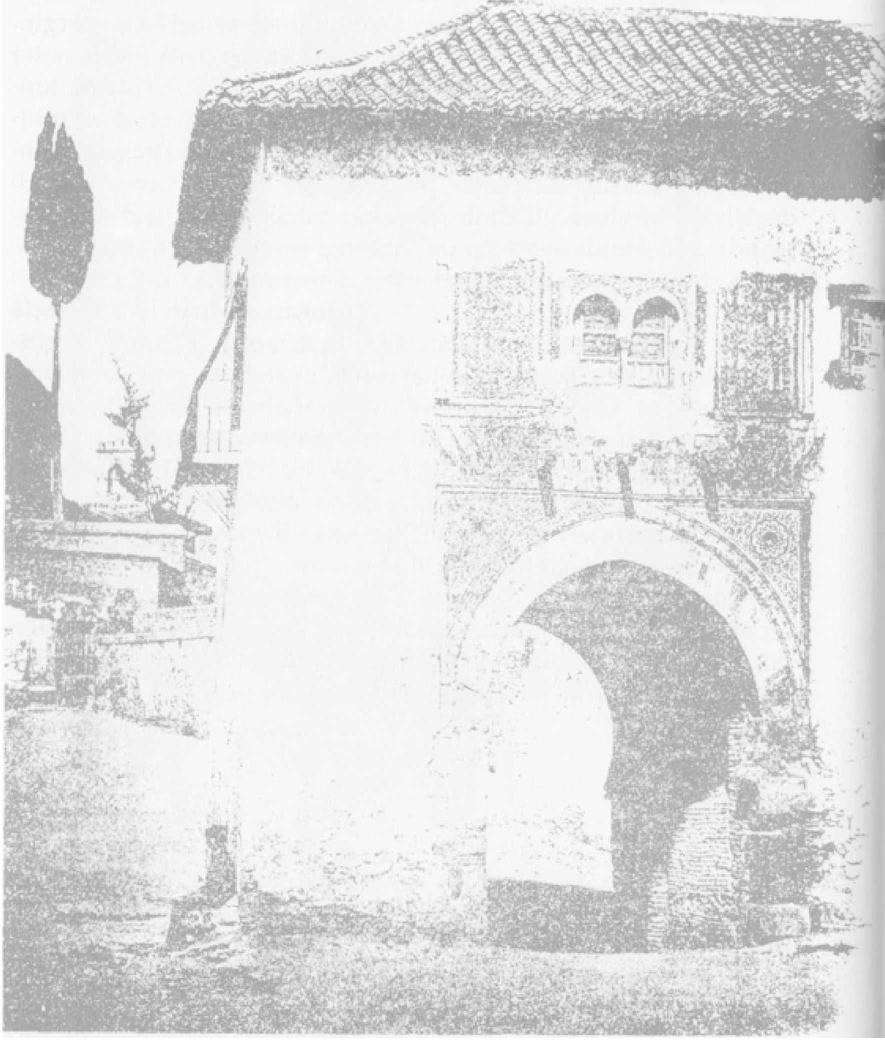
da kesintilidir (ya da "üstün"). Hangi kendini adamış bilim Fizyo-nomi'nin ilgisini doğrulardı? Bir yüzün politik ve ahlaki anlamını algılama kapasitesi bir sınıf aynmı değil midir? Bunu söylemeye bile gerek yok: Sander'in Noter'i kendini önemsemekle ve gerginlikle, Kapıcı’sı ise iddiacılık ve zulümle dolmuş; oysa hiçbir noter ya da kapıcı böyle göstergeler okumamıştır. Uzaklık olarak, toplumsal gözlem burada kendini değersiz kılan gerekli bir aracı rolünü hassas bir estetik içinde üstlenir: eleştiriyi zaten yapanlar dışında eleştiri yokhır. Bu açmaz Brecht'inkine benzer: Brecht (kendi deyişiyle), eleştirel gücünün zayıflığı yüzünden Fotoğraf'a

düşmandı; ama kendi tiyatrosu da sakinliği ve estetik kalitesi yüzünden hiçbir zaman politik olarak etkin olamamıştır.

O halde, anlamın yalnızca ticari doğası nedeniyle açık seçik olması gereken Tanıtım alanını dışarda tutarsak, Fotoğraf'ın gös-tergebilimi birkaç portrecinin hayranlık uyandıran çalışmasıyla sınırlı olacaktır. Ötekiler için, "iyi" fotoğrafların heterojenliğine bakarak tek söyleyebileceğimiz şey *nesnenin konuştuğu,* bizi gizliden gizliye düşünmeye zorladığıdır. Üstelik: bu bile tehlikeli olarak algılanma riski doğurur. Sonuçta *hiç anlamı olmamak* daha emniyetlidir: Li/e'in editörleri 1937'de ABD'ye gelen Kertesz'in fotoğraflarını geri çevirmişler, neden olarak da bunların "çok fazla konuşhığu-nu" söylemişlerdi; bu fotoğraflar bizim düşünmemizi sağladılar, bir anlam - bire bir olandan farklı bir anlam - önerdiler. Sonuç olarak Fotoğraf korkuthığu, ittiği ve hatta damgaladığı zaman değil, *kara kara düşündürdüğü* zaman yıkıcıdır.

16

Eski bir ev, loş bir kapı sundurması, çiniler, dökülmüş bir Arap süslemesi, duvara yaslanmış oturan bir adam, bomboş bir sokak, bir Akdeniz ağacı (Charles Clifford'ın *Alhambra'sı):* bu eski fotoğraf (1854) bana dokunuyor: yaşamak istediğim yer *orası,* bu kadar basit. Bu hıtku beni ta derinden, ve ne olduğunu bilmediğim köklerden etkiliyor: iklimin sıcaklığı mı bu? Akdeniz miti mi?



'Orada yaşamak istiyorum...'

Charles Clifford: *Alfuımbra* (Grenada). *1854-1856*

Apolinizm mi? Terk etme mi? Geri çekilme mi? Anonimlik mi? Soyluluk mu? Hangisi olursa olsun (kendime, güdülerime, fantezilerime göre) orada, zerafetle yaşamak istiyorum - turist fotoğrafı hiçbir zaman bu incelik ruhunu tatmin etmiyor. Bence görünüm fotoğrafları (kent ya da kır) gezilebilir değil, yaşanabilir olmalıdır. Eğer kendimde dikkatle gözlemlersem bu yerleşme isteği ne düşseldir (abartılı bir yer düşlemem), ne de deneyime dayanır (emlak-çı bakışıyla bir ev satın almak istemem); bu istek hayalidir, ve beni ilerdeki ütopik bir zamana, ya da geriye, kendi içimde bir yerlere taşıyormuş gibi görünen bir tür ikinci bakıştan kaynaklanır: Ba-udelaire'in *Invitation au voyage* ve *La Vie anterieure'de*

övdüğü gibi çifte bir harekettir. Bu yeğlenen manzaralara bakarken orada bulunmuş olduğumdan ya da oraya gittiğimden *eminmişim* gibi geliyor bana. Freud ise, anne bedeni için "kişinin daha önce bulunduğundan emin olabileceği tek yerdir" diyor. Görünümün (tutkunun seçtiği görünümün) özü de işte bu olabilir [61: içimde gizlice An-ne'yi (ama asla huzursuz eden Anne değil) uyandırmak.

17

Belli fotoğrafların bende uyandırdığı *uysal ilgileri* böylece gözden geçirdikten sonra, *studium'un,* beni çeken ya da üzen bir ayrıntı *(punctum)* ile geçilmediği ve kırbaçlanmadığı sürece, *tekilfotoğraf* diyebileceğimiz yaygın (dünyada en yaygın olan) bir fotoğraf türünü meydana getirdiği sonucunu çıkarmışhm. Üretici dilbilgisinde, bir dönüşüm yoluyla tabandan tek bir dizi üretiliyorsa, bu bir tekil dönüşümdür: edilgen, olumsuz, sorulu ve vurgulu dönüşümler böyledir. Fotoğraf, "gerçekliği" ikileşti^eden, kararsız bırakmadan (vurgulama bir birleşme gücüdür) vurguyla dönüştürürse tekil olur: ikilik, dolaylılık, rahatsızlık olmadan. Kompozisyonun "birliği" sıradan (ve bildiğimiz gibi, bilimsel) sözbilimin birinci kuralıyken, tekil' fotoğrafın da bayağı olmak için her türlü nedeni vardır: "Konu," der amatör fotoğrafçılar için yazılmış bir el kitabı, "sade, ve gereksiz eklemelerden arınmış olmalıdır; buna 'Birliği

Aramak' denir."

Basın fotoğrafları çoğunlukla tekildir (tekil fotoğrafın durgun olması gerekmez). Bu görüntülerde *punçtum* yoktur: belli bir şok vardır (gerçek anlamında olsa belki yaralayabilirdi) ama rahatsız etme değil; "bağırabilirler" ama yaralayamazlar. Böyle basın fotoğrafları (bir anda) alınır, algılanır. Onlara bakarım, onları anımsamam; hiçbir ayrınh (kıyıda köşedeki) okumamı bölmez: onlarla ilgilenirim (tüm dünyayla ilgilendiğim gibi), onlara âşık olmam.

Bir başka tekil fotoğraf da pornografik fotoğrafhr (erotik fotoğraf demiyorum: erotik, rahatsız edilmiş, zedelenmiş pornografidir). Hiçbir şey pornografik fotoğraftan daha homojen olamaz. Bu, her zaman kasıtsız ve hesapsız olan nahif bir fotoğrafhr. Tek bir mücevheri aydınlatan kuyumcu vitrini gibi, tek bir şeyin sunumundan oluşur: seks: hiçbir ikincil, zamansız

nesne onun birazını dahi gizlemeyi, geciktirmeyi, ya da ilgiyi başka yana çekmeyi başaramaz... Bunun tersine bir örnek: Mapplethorpe iç çamaşırını çok yakından fotoğraflayarak, cinsel organ yakın çekimlerini pornografikten erotiğe kaydırmıştır: fotoğraf artık tekil değildir, çünkü ilgilendiğim şey o malzemenin dokusudur.

18

Bu tekil karakterli boşlukta ara sıra (ama ne yazık ki çok ender olarak) bir "ayrıntı" beni kendine çeker. Onun biricik varlığının okumamı değiştirdiğini, ve gözümde daha yüksek bir değerle belirtilmiş yeni bir fotoğrafa baktığımı hissederim. Bu ayrıntı punc-tum'dur.

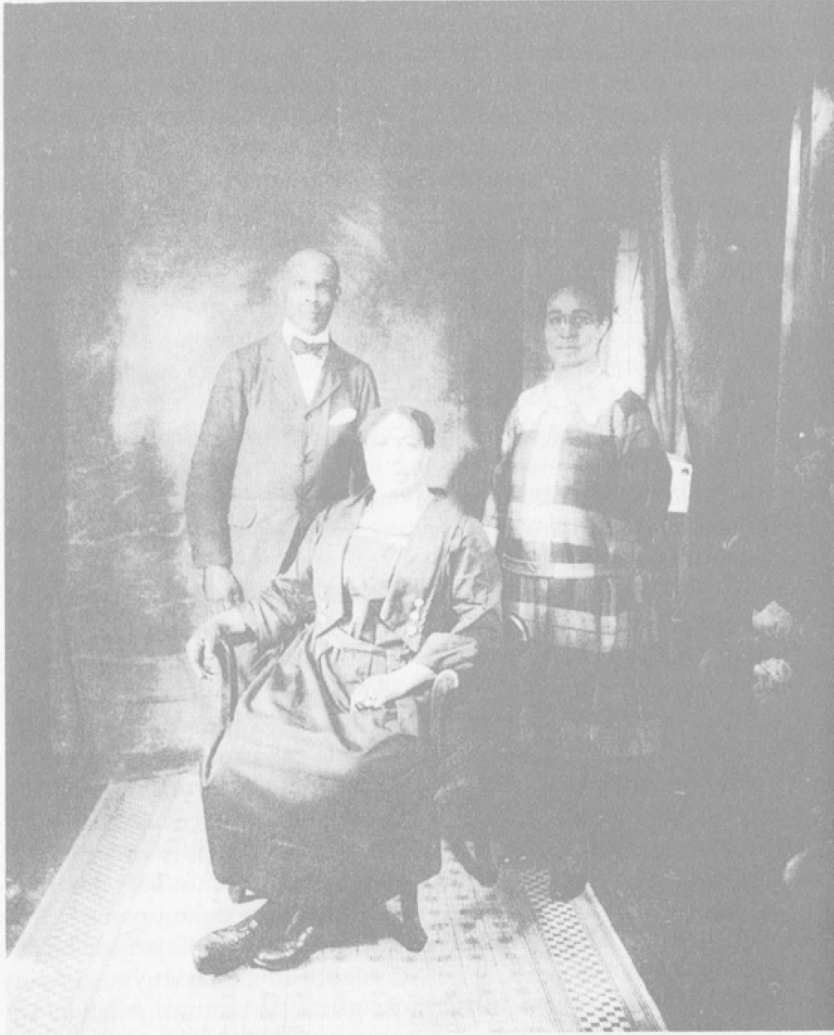
Studium ile *punçtum* (eğer oradaysa) arasında bir bağıntı kuralı koymak olası değildir. Tek söylenebilecek şey, bunun bir birlikte bulunma sorunu olduğudur: Wessing, Nikaragualı askerleri fotoğraflarken arkadan geçen rahibeler "orada bulunuvermişlerdi;" gerçeklik bakış açısından (ki, bu belki de *işleticinin* gerçekliğidir), tüm bir rastlantısallık ayrıntının varlığını açıklar: Latin Amerika ülkelerinde kurulan kilise, hemşire olarak dolaşmalarına izin verilen rahibeler, vb.; ancak benim *izleyici* bakış açımdan ayrıntı, bir şans eseri olarak ve karşılık beklemeden sunulmuştur; sahne, yaratıcı bir mantığa uygun olarak "düzenlenmemiştir;" fotoğraf kuşkusuz ikilidir, ancak bu ikilik hiçbir biçimde klasik söylemdeki gibi bir "gelişmenin" motoru değildir. *Punctum'u* algılamak için hiçbir çözümleme benim işime yaramaz (ancak daha sonra da göreceğimiz gibi, bazen bellek işe yarayabilir): görüntünün, onu yakından incelememe gerek kalmayacak kadar (zaten bu bir işe yaramazdı) büyük olması yeterlidir; öyle ki, şu sayfaya konduğunda tam şuraya, gözlerimin içine almalıyım onu.

19

Punctum, birçok zaman bir "ayrıntı," yani bir nesne parçasıdır. Bu yüzden *punctum'a* örnekler vermek bir bakıma kendimi teslim etmek demektir.

İşte James Van der Zee'nin 1926'da fotoğrafladığı bir zenci Amerikan ailesi. *Studium* açık: fotoğrafın bana söyleyeceği şeyle uysal bir kültür konusu olarak ve sempati ile ilgileniyorum; çünkü bu fotoğraf *konuşuyor* (bu "iyi" bir fotoğraf): saygınlığı, aile yaşamını, konformizmi, bayramlık giysileri,

beyaz adamın niteliklerini kazanmak için girişilen sosyal ilerleme çabasını (saflığı nedeniyle dokunaklı bir çaba) anlatıyor. Gözlük ilgimi çekiyor, ama beni delmiyor. Garip ama beni delen şey, ellerini bir okul çocuğu gibi arkasında kavuşturmuş olan kız kardeşin (ya da kızın) -zenci sütnine-- düşükçe bağladığı kemer, ve hepsinden öte, O'nun bağcıklı ayakkabılarıdır (bu eski moda bana niçin bu kadar dokunuyor? Demek istediğim: beni hangi zamana gönderiyor?). Özellikle bu *punctum* içimde büyük bir sempati, neredeyse bir tür şefkat duygusu uyandırıyor. Oysa *punctum* ahlak ya da güzel tat aramaz: *punctum* uygunsuz da olabilir: William Klein, New York'ta Küçük İtalya'nın çocuklarını fotoğraflamış (1954): hepsi çok dokunaklı, eğlenceli, ama benim inatla gördüğüm şey, bir çocuğun bozuk dişleri. Ker-tesz 1926'da genç Tzara'nın portresini çekmiş (monoklü ile); ancak



Bağcıklı ayakkabılar

James Van der Zee: *Aile Portresi. 1926*



Benim inatla gördüğüm şey bir çocuğun k>zuk dişleri..." William Klein: *Küçük İtalya.* New York, *1954*

bir bakıma punctum'un armağanı, bağışı olan o ek bakışla Tza-ra'nın kapı pervazına yaslanmış elini fark ediyorum: tırnakları pek de temiz olmayan koskoca bir el.

Ne kadar şimşek gibi de olsa, punçtum az çok potansiyel olarak bir genleşme gücüne sahiptir. Bu güç çoğu zaman bir düzde-ğişmecedir. Kertesz'in bir çocuğun eşlik ettiği kör bir çingeneyi gösteren bir fotoğrafı vardır (1921); şimdi, fotoğrafa bir şeyler eklememi sağlayan bu "düşünen göz" aracılığıyla gördüğüm şey, toprak yoldur; yolun dokusu bana Orta Avrupa'da olmanın kesinliğini veriyor; göndergeyi algılıyor (burada fotoğraf gerçekten kendini aşıyor: zaten bu onun sanatının tek ispatı değil mi? Kendini ortam olarak yok etmek, ve artık bir gösterge değil de o şeyin kendisi olmak?), bütün bedenimle yıllar önceki Macaristan ve Romanya gezilerimde geçtiğim dağınık köyleri anımsıyorum.

Pımctum’un (daha az Proust'çu olan) bir başka genleşmesi daha vardır: bir yandan "ayrıntı" olarak kalırken, diğer yandan da tüm resmi doldurduğu zamanki paradoksu. Duane Michals Andy Warhol'u fotoğraflamış: kışkırtıcı bir portre, çünkü Warhol yüzünü elleri arkasına saklamış. Bu saklambaç oyunu üzerinde (ki studi-um'a aittir) düşünsel bir yorum yapmaya hiç hevesli değilim, çünkü bence Warhol hiçbir şey saklamaz; okunmaları için ellerini açıkça sunar; punçtum ise bu hareket değil, yayvan ve düz kenarlı tırnakların biraz itici malzemesidir.

20

Bazı ayrıntılar beni "delebilir". Eğer delmezlerse bunun nedeni fotoğrafçının onları oraya bilerek koymuş olmasıdır. William Klein'ın *Dövüşçü* Ressam Shinohiera'sındaki (1961) karakterin dev gibi başı bana bir şey anlatmıyor, çünkü bunun kamera açısı oyunu olduğunu açıkça görebiliyorum. Punctum'un benim için ne olduğunu açıklarken birkaç asker ve gerideki birkaç rahibe benim için örnek oluşturmuştu (burada, oldukça temel biçimde); ama Bruce Cilden bir rahibe ile birlikte birkaç travestiyi fotoğrafladı-



" ... bütün bedenimle, yıllar önceki Macaristan ve Romanya gezilerimde geçtiğim dağınık köyleri anımsıyorum...”

A. Kertesz: *Kemancının* Ezgisi. Abony, Macaristan, *\92*

ğında (New Orleans, 1973), (sözbilim değilse bile) bilerek yaratılmış kontrast üzerimde sinirlendirmekten başka etki yapmıyor. O halde ilgimi çeken ayrıntı kasıtlı, ya da en azından kesinlikle kasıtlı değildir, belki de olmamalıdır; fotoğraflanan şeyin alanında kaçınılmaz ve neşeli bir ekmiş gibi oluşuverir; onun fotoğrafçının sanatına tanıklık etmesi gerekmez; yalnızca fotoğrafçının orada bulunmuş olduğunu, ya da daha kolayı, nesnenin tümünü fotoğraflarken onu da *fotoğraflamadan edemediğini* söyler (Kertesz, toprak yolu, üzerinde yürüyen kemancıdan nasıl "ayırabilirdi?"). Fotoğ-rafçı'nın "ikinci bakışı", "görmekten" değil orada

bulunmaktan oluşur. Hepsinden öte, Fotoğrafçı Orpheus'a öykünmemeli, geriye dönüp peşinden sürüklediğine -bana ne verdiğine- bakmamalı-dır!

21

Bir ayrıntı bütün okumamı etkileyiveriyor; bu, ilgimin yoğun bir mutasyonu, bir patlamadır. *Bir şeyin* belirtmesiyle, artık fotoğraf "herhangi bir şey" değildir. İşte *bu bir şey* beni tetikliyor, minicik bir şok, bir *satori* ve bir boşluğun geçişini uyanyordu (gönder-gesinin küçük olması hiç önemli değildi). Tuhaf bir şey: "uysal" fotoğraflar (yalnızca *studium'la* yüklenmiş olanlar) üzerinde duran erdemli hareket, boş bir harekettir (sayfaları çevirmek, çabuk ve düzensizce göz atmak, biraz oyalanmak, sonra devam etmek); bunun tersine *punçtum* 'un (söz gelişi delinmiş fotoğrafın) okunması çarçabuk ve aktiftir. Bir sözcük oyunu: "fotoğrafı geliştirmek" deriz; oysa kimyasal tepkimenin geliştirdiği şey aslında hiç geliştiri-lemeyen, bir öz (bir yaranın özü) olan, dönüştürülemeyen, ancak yalnızca ısrar olayı ile (bakışın ısran) yinelenendir. Bu, Fotoğrafı (bazı fotoğraflan) Hayku'ya yaklaştırır. Çünkü Hayku'nun notas-yonu da geliştirilemez: her şey, sözbilimsel bir genleşme tutkusunu, ve hatta olasılığını kışkırtmaksızın verilmiştir. Her iki durumda da *yoğun bir hareketsizlikten* söz edebiliriz (söz etmeliyiz): bir ayrıntıya (bir dinamit fitiline) bağlı bir patlama, metnin ya da fotoğ-



" ...tüm bilgiyi, tüm kültürü dışlıyor...

yalnızca küçük çocuğun kocaman Danton yakasını,

kızın parmak sargısıru görüyorum..."

Lewis H. Hine: *Bir Kuru^^ki* Özürlü Çoklar. New Jersey, *1924*

rafın penceresinde küçük bir yıldız yapar: ne Hayku "düş kurmamıza" neden olur, ne de Fotoğraf.

Ombredane'nin deneyindeki ekrana bakan zenciler yalnızca köy meydanının bir köşesinden geçen tavukları görürler. Ben de New Jersey'deki bir kurumda bulunan iki özürlü çocuğun fotoğrafında (1924'te Lewis H. Hine çekmiş) dev kafaları ve acıklı profilleri (bunlar *studium'a* aittir) görmüyorum hiç; aynı Ombredane'nin zencileri gibi, tek gördüğüm şey kenardaki bir ayrıntı, küçük çocuğun kocaman Danton yakası, kızın parmak sargısı; ben ilkel bir insan, bir çocuğum - ya da bir manyak; tüm bilgiyi, tüm kültürü dışlıyor, kendiminkinden başka bir gözden herhangi bir şey miras almayı reddediyorum.

22

Sonuçta *studium* her zaman kodlanmış, *punçtum* ise kodlan-mamıştır (bu sözcükleri kötüye kullanmadığımı sanıyorum). Na-dar, 1882'de Savorgnan de BmV.za'yı Fransız denizcileri gibi giyinmiş iki zenci arasında fotoğraflamış; çocuklardan biri elini garip biçimde Brazzanın bacağına koymuş. Bu uygunsuz hareket bakışlarımı yakalamalı ve bir *pıınctum* oluşturmalıdır. Oysa bu bir *pıınc-tıım* değildir, çünkü bu duruşu istesem de istemesem de hemen "sapmış" diye kodluyorum (benim için *punçtum* öteki çocuğun kavuşturulmuş olan kollarıdır). İsimlendirebildiğim bir şey beni gerçek anlamıyla delemez. İsimlendirememe özürü rahatsızlığın iyi bir belirtisidir. Mapplethorpe, Robert Wilson ve Phillip Glass'ı fotoğraflamış. Niçin, yani *nerede* olduğunu söyleyemiyorum, ama Wilson beni *tutuyor,* gözler mi, ten mi, ellerin duruşu mu, yürüyüş ayakkabıları mı? Etki kesin, ama yeri gösterilemiyor, göstergesini ve adını bulmuyor; keskin, ancak benim belirsiz bir bölgeme konuyor; şiddetli, ama üstü örtülü olarak boşlukta bağırıyor. Tuhaf bir çelişki: yüzen bir parlama.

O halde tüm açıklığına rağmen *punctum'un* bazen ancak gerçeğin ardından, yani fotoğraf artık benim önümde değilken ve ben



•<-T

"Benim için punçtum, öteki çocuğun kavuşturulmuş olan kollarıdır..."
Nadar: *Savorgnan de Brazza.* 1882



"Niçin, yani nerede olduğunu söyleyemiyorum, ama Wilson beni tutuyor...”

R. Mapplethorpe: *Phil Class ve Bob Wilson*

onun üzerinde düşünürken açığa çıkması şaşırhcı olmamalıdır. Sanki dolaysız bakış dilini yanlış yönlendirmiş, onu her zaman etki noktasını, yani onun *punctum'unu* elden kaçıracak bir betimleme çabasına sofmuş gibi, anımsadığım bir fotoğrafı pekâlâ bakh-ğım bir fotoğraftan daha iyi bilebilirim. Van der Zee'nin fotoğrafını okurken beni neyin duygulandırdığını sezdiğimi düşünmüştüm: bayramlıklan içindeki zenci kadının bağcıklı ayakkabılan; ancak bu fotoğraf içimde işleyip durdu, ve daha sonra fark ettim ki asıl *punçtum* kadının takhğı koİyeydi; çünkü (eminim) bu kolye (ince bir alhn sırma kurdelası), benim ailemden birisinde gördüğüm ve onun ölümünden sonra aileye ait eski bir mücevher kutusuna ka-pahlan kolyenin aynısıydı (bu halam hiç evlenmedi, yaşlı bir ev kızı olarak annesiyle yaşadı, bense onun kasvetli yaşamını düşündükçe hep hüzünlendim). Ne denli hızlı ve delip geçici olursa olsun, *punctum'un* belli bir görünmezlik (ama asla inceleme değil) barındırabileceğini yeni fark ediyordum.

Eninde sonunda -ya da sınırda- bir fotoğrafı iyice görebilmek için en iyisi bir başka yana bakmak, ya da gözleri kapamakhr. "Görüntü için gerekli koşul, görmedir" demiş Janouch, Kafka'ya; Kafka da gülümseyerek yanıtlamış: "Biz nesneleri aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız. Öykülerim gözlerimi kapamamın bir yoludur." Fotoğraf sessiz olmalıdır (yaygaracı fotoğraflar vardır, onları sevmem): bu bir ölçülülük sorunu değil, bir müzik sorunudur. Mutlak olan özellik ancak bir sessizlik hali ve çabası içinde sağlanabilir (gözlerimizi yummak görüntüyü sessizlikte konuşturmaktır). Fotoğrafın beni duygulandırması için onu her zamanki zırvalarından geri çekmem gerekir: 'Teknik", "Gerçeklik", "Röportaj", "Sanat", vb.: susmak, gözlerimi kapatmak, ayrınhnın kendi ahen-giyle etkin bilince yükselmesine izin vermek.

23

Punctum'\a ilgili son bir şey: tetiklense de, tetiklenmese de, *punçtum* bir eklemedir: fotoğrafa eklediğim şey aslında *zaten orada*

olan bir şeydir. Lewis Hine'in özürlü çocuklarına, profillerin deje-nereliği bakımından hiçbir şey eklemiyorum: kod bunu zaten benden önce söyler, benim yerimi alır, benim konuşmama izin vermez; benim eklediğim, -ve tabii ki zaten görüntünün içinde olan-yaka ve sargıdır. Sinema görüntülerine de böyle ek yapar mıyım? Sanmıyorum; buna zamanım olmaz: perdenin karşısında gözlerimi kapama özgürlüğüm yoktur; aksi halde gözlerimi açtığımda aynı görüntüyü bulamazdım; sanki sürekli bir oburlukla çevrelen-mişimdir; birçok başka nitelik, ama *düşünceli olma* değil; benim için fotogramın ilgisi buradan gelir.

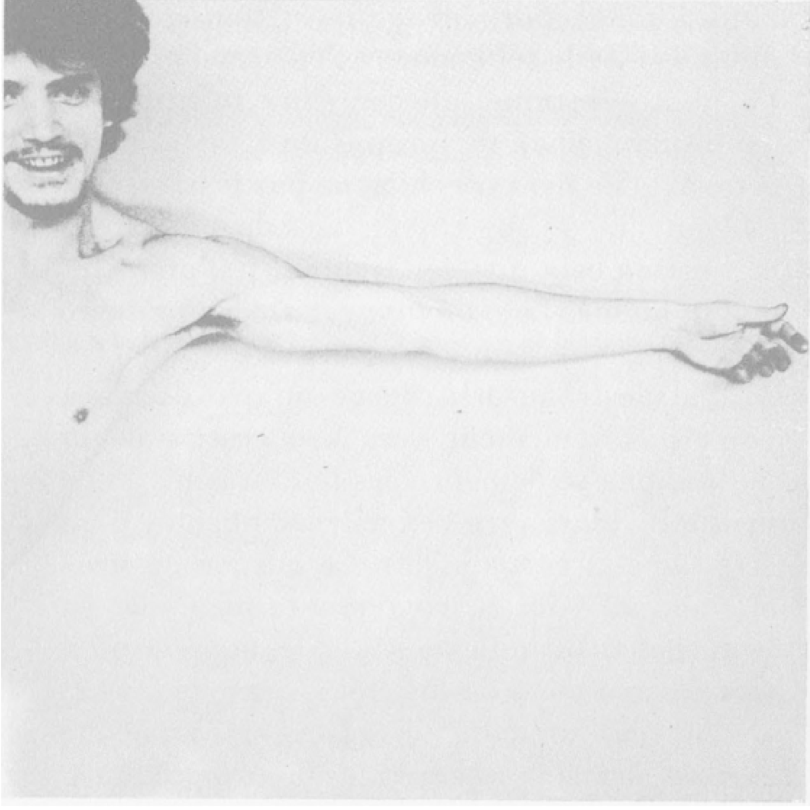
Yine de ilk bakışta Fotoğraf'ın sahip olmadığı bir gücü vardır sinemanın: Perde (Bazin'in vurguladığı gibi) bir çerçeve değil, saklanacak bir yerdir; onun içinden çıkan adam veya kadın yaşamayı sürdürür: bir "kör alan" sürekli olarak parçalı görüşümüzü ikileştirir. Gelgelelim iyi bir *studium'a* sahip olanlar dahil milyonlarca fotoğrafla karşılaştığımda böyle bir kör alan sezmiyorum ben: çerçeve içinde meydana gelen her şey, o karenin geçilmesiyle birlikte kesinlikle yok oluyor. Fotoğrafı hareketsiz bir görüntü olarak tanımladığımızda, bu yalnızca onun temsil ettiği biçimlerin hareket etmediği anlamına gelmez: onların fotoğraftan *çıkmadığı, ayrılmadığı* anlamına gelir: aynı kelebekler gibi uyuşturulmuş ve yere mıh-lanmıştır bu

biçimler. Oysa bir *punçtum* bulunduğunda bir kör alan yaratılır (sezilir): kolyesinden dolayı, bayramlıklar içindeki zenci kadının portresinden öte tüm bir yaşamı vardı benim için; yeri belirsiz bir *punçtum* bağışlanmış olan Robert Wilson tanışmak istediğim birisidir. İşte 1863'te George W. Wilson'un fotoğrafladığı Kraliçe Viktorya; ata binmiş, eteği bütün hayvanı örtüyor (bu tarihi ilgi, yani studiımı'dur); oysa Kraliçe'nin yanında duran ve bakışlarımı çeken İskoç etekli bir uşak atın dizginini tutuyor: işte bu pwıctımı'dur. Bu İskoç'un toplumsal statüsünü bilmesem de (uşak mı? sarayın özel hizmetçisi mi?), işlevini açıkça görebiliyorum: atın davranışlarını kontrol etmek: ya at birdenbire şaha kalkarsa? Kraliçe'nin eteğine, yani Majeste'ye ne olurdu o zaman? *Punçtum* fotoğrafın Viktorya dönemi doğasını (buna başka ne denebilir?) olağanüstü bir biçimde ortaya çıkarıyor, bu fotoğrafa bir kör alan bağışlıyor.

Erotik fotoğrafı pornografik fotoğraftan ayıran şeyin de bu



"Kraliçe Viktorya, tümüyle estetik dışı. .. ' ' (Virginia Woolf) G.W. Wilson: *Kraliçe Viktorya.* 1863



' ...eli lam ı tamına doğru bir açıklık derecesinde, tam doğru bir terk ediş yoğunluğunda..."

R. Mapplethorpe: *Kolu Yana Uzanmış Genç*

kör alanın varlığı (dinamiği) olduğuna inanı/orum. Pornografi no^alde cinsel organlan temsil eder, onları yerinden ayrılmayan putlar gibi g^ururu okşanmış, hareketsiz birer nesne (birer fetiş) haline getirir; bence pornografik fotoğrafta *punçtum* yoktur. Olsa olsa beni ilgilendirir (o zaman bile arkasından sıkınh geliverir). Erotik fotoğraf ise bunun tam tersine (ve bu onun asıl koşuludur), cinsel organları ana konu haline getirmez; onları hiç göstermeyebilir bile; izleyiciyi kendi çerçevesinin dışına götürür ve işte tam orada, ben fotoğrafı canlandınrım, o da beni canlandırır. O halde *punçtum* bir tür gizli ötedir - sanki görüntü, görmemize izin verdiğinin ötesinde bir tutku başlatmış gibidir: yalnızca çıplaklığın "devamına" doğru değil, yalnızca bir uygulama fantezisine doğru değil, ama bir canlının beden ve ruhu ile birlikte mutlak kusursuzluğuna doğru. Kolu yana uzanmış bu genç, ışık saçan gülüşü ile, güzelliği hiç de klasik ya da akademik olmasa da, ve çerçevenin en soluna kaymış, yarısı fotoğrafın dışına çıkmış da olsa,

mutluluk dolu bir tür cinsellik canlandırıyor; bu fotoğraf pornografinin "ağır" tutkusu ile, cinselliğin "hafif" (iyi) tutkusunu birbirinden ayırmamı sağlıyor; hepsinden öte, belki de bu bir "şans" sorunu: fotoğrafçı, gencin elini (sanıyorum bu genç Mapplethorpe'un kendisi) tamı tamına doğru bir açıklık derecesinde, tam doğru bir terk ediş yoğunluğunda yakalamış: birkaç milimetre daha az veya fazla olsaydı artık o tanrısal beden cömertlikle sunulmuş olmayacaktı (pornografik beden kendini gösterir, ama vermez; onda cömertlik yoktur): fotoğrafçı doğru anı, tutkunun kairos'unu bulmuş.

24

Böyle fotoğraftan fotoğrafa geçerken (doğrusu şimdiye kadar hepsi de halka malolmuş fotoğraflardı), belki tutkunun nasıl işlediğini öğrenmiş, ancak Fotoğraf'ın doğasını (eidos'unu) henüz keşfedememiştim. Zevkimin yetersiz bir aracı olduğunu, ve hazcı tasarısına indirgenmiş bir öznelliğin tümeli tanıyamayacağını kabul etmeliydim. Fotoğraf'ın kanıtını, bir fotoğrafa bakan herhangi birisinin gördüğü, ve onun gözünde fotoğrafı, tüm diğer görüntülerden ayıran şeyi bulmak için kendi içimde daha derinlere inmem gerekebilirdi. Sözümü geri alabilir, düşüncemi değiştirebilirdim.

ikinci bölüm

Annemin ölümünden hemen sonra, bir kasım akşamı bazı fotoğraflara göz atıyordum. O'nu bulmayı ummuyor, bu "bir insanın ona bakmadan ve o varlığı yalnızca düşünerek daha az şey anımsayabileceği fotoğraflardan" bir şey beklemiyordum. O ölüm-cüllüğün, ve bu görüntülere ne kadar sık başvursam da O'nun özelliklerini anımsayamayacağıma (bunları bir bütün olarak topla-yamayacağıma) hükmeden yasın o en acı verici niteliğinin doğruluğunu kabul etmiştim. Hayır, benim istediğim -Valery'nin annesinin ölümünden sonra istediği gibi- "yalnız benim için O'nun hakkında küçük bir derleme yazmaktı" U°1 (O'nun anısı en azından benim şöhret dönemimde yaşasın diye belki bir gün ben de bunu yapmalıydım). Üstelik, daha önce yayınlamış olduğumu sayınaz-sak (annemi Les Landes'deki kumsalda genç bir kadın olarak gösteren, O'nun yürüyüşünü, sağlığını, ışımasını -ama çok uzakta kalan yüzünü değil- "tanıdığım" fotoğraf), bu fotoğraflar hakkında konuşamıyor, onları sevdiğimi bile söyleyemiyordum: onları derinlemesine düşünmek için oturmuyordum masaya; kendimi onlara boğmuyordum.

Onları ayınyordum; ancak hiçbiri bana gerçekten "doğru" görünmüyordu: ne fotografik performans, ne de sevgili yüzün dirilmesi olarak. Arkadaşlarıma gösterecek olsam, bunların *konuşacağından* bile kuşku duyardım.

26

Bu fotoğrafların birçoğu için beni onlardan ayıran şey Tarih'ti. Tarih henüz doğmadığımız zaman değil midir basitçesi? Annemin, benim onu anımsayabileceğimden önceki giysilerinde kendi var olmayışımı okuyabiliyorum. Tanıdık birini *farklı* giyinmiş gödenin verdiği bir tür şaşırma vardır. İşte şurada, yaklaşık olarak 1913 yılında annem giyinip süslenmiş - tüylü şapka, eldivenler, bilekler ve boyunda narin keten, yüz anlatımının tatlılığı ve yalınlığı "şıklı-

ğını" yalancı çıkarıyor. O'nu böyle, bir Tarih içinde (tatların, modaların, kumaşların tarihi) yakalanmış olarak hiç görmemiştim: şimdi yok olup gitmiş aksesuvarı dikkatimi dağıtıyor: ölümlü olduğu için giysi, sevilen varlığa ikinci bir mezar oluyor. Ne yazık ki bir an için bile olsa annemi "bulmak" için ve bu dirilişe pek de uzun süre tutunamadan, daha sonraları pek çok fotoğrafta O'nun tuvalet masası üzerinde bulundurduğu birkaç eşyayı fark edecektim: fildişi bir pudra kutusu (kapağının sesine bayılırdım), kesme kristal bir şişe, ya da şimdi benim yatağımın yanında duran alçak bir iskemle, sedirin üstüne astığı rafya panolar, pek sevdiği o büyük çantalar (rahat biçimleri ile kentsoylu "el çantası" kavramını yalanlayan çantalar).

O halde, var oluşu bizimkinden biraz daha önce gelen birisinin yaşamı, kendi tikelliği içinde Tarih'in asıl gerilimini, bölünmesini kapsar. Tarih isteriktir: yalnızca onu düşünür, ona bakarsak oluşur - ve ona bakabilmek için onun dışında kalmamız gerekir. Ben, yaşayan bir ruh olarak Tarih'in tam karşıtıyım, onu yalanlanın ve kendi tarihim için onu yıkarım (benim için "tanıklara" İnanmak, ya da en azından onlardan biri olmak olası değildir; Mic-helet kendi dönemi hakkında tek sözcük yazamamıştır). İşte annemin *benden önce* yaşamış olduğu zaman budur - Tarih (üstelik tarihsel olarak beni en çok ilgilendiren dönem de budur). Hiçbir anımsama kendimle başlayan bu zamanı bir an için bile görmemi sağlayamaz (geçmişi amınsamanın tanımı budur) - halbuki beni, bir çocuğu kucaklayıp bağrına

bastığı bir fotoğrafa bakarken O'nun krepdöşininin buruşuk yumuşaklığını, pirinç pudrasının kokusunu içimde uyandırabilirim.

27

Ve temel soru ilk kez burada ortaya çıkıyordu: O'nu fotoğraflarda *tammış mıydım?*

Bu fotoğraflara bakarken bazen O'nun yüzünün bir bölümünü, burunla alnın bir ilişkisini, kollarının, ellerinin hareketini tanıyordum. Bu parçalar dışında O'nu hiç tanıyamıyordum; bu da O'nun *varlığını* yitirdiğim, yani O'nu bütünüyle yitirdiğim anlamına geliyordu. Bu fotoğraflar ne O'ydu, ne de bir başkası. Belki binlerce başka kadın arasında O'nu tanıyabilirdim, ama yine de O'nu "bulamıyordum." O'nun özünü değil, farklarını tanıyordum. Böylelikle Fotoğraf beni çok acı verici bir işe koşuyordu; O'nun özdeşliğinin özüne uzanmaya çalışırken birazı doğru, yani tümü yanlış olan görüntülerle boğuşuyordum. Bir fotoğrafla yüz yüzeyken "O neredeyse böyleydi!" demek, başka fotoğrafa bakarken "O hiç böyle değildi" demekten çok daha keder vericiydi. *Neredeyse:* aşkın acımasız düzeni, ama aynı zamanda düşün hayal kırıcı statüsü

- düşlerden bunun için nefret ederim. Çünkü O'nu sık sık düşümde görürüm (düşümde yalnız O'nu görürüm), ancak bu hiçbir zaman tam anlamıyla annem değildir: bazen düşte bir şeyin yeri yanlıştır, bir şey fazladır: örneğin oyunsu ya da rahat tavırlı bir şey

- ki O asla böyle değildi; ya da yine, bunun O olduğunu *biliyorum,* ama O'nun özelliklerini *görmüyorum* (ama zaten düşlerde *görür müyüz,* yoksa *bilir miyiz?):* O'nun hakkında düş görürüm, ama O'nun düşünü görmem. Aynı düşteki gibi, fotoğrafla karşı karşıya gelince de aynı çaba, aynı Sysiphos işi: öze ulaşmak için tırmanmak, onu göremeden aşağı inmek ve her şeye baştan başlamak.

Yine de annemin bu fotoğraflarında her zaman kenara ayrılmış, saklanmış ve korunmuş bir yer vardı: gözlerinin parlaklığı. O an için bu fiziksel bir ışıltı, bir rengin, gözlerinin mavimsi yeşilinin fotografik bir iziydi. Ancak bu ışık daha şimdiden beni asıl özdeşliğe, sevgilinin yüzünün özel niteliğine götüren bir aracı haline gelmişti. Ve ne kadar eksik de olsa, bu fotoğrafların

her biri O'nun kendini fotoğraflanmaya "bıraktığı" zamanlarda hissettiklerini açıkça gösteriyordu: reddetmenin "tavra" dönüşmesinden korkan annem kendini fotoğrafa "verirdi;" bu kendini merceğin karşısına koyma (kaçınılmaz bir eylem) sınavında ölçülülükle (ama yumuşak başlılığın veya asık suratlılığın o gergin gösterişçiliğinin eseri bile olmadan) üstün gelmişti; çünkü O, her zaman ahlaki bir değerin yerine daha yüksek bir başkasını -bir başka uygar değeri- koyabilmiştir. Benim gibi kendi görüntüsüyle boğuşmamıştır O: kendini *varsaymamıştır.*

İşte böyle, annemin öldüğü evde tek başıma oturmuş, lambanın altında birer birer O'nun resimlerine bakıyor, O'nunla zaman içinde ağır ağır geriye gidiyor, âşık olduğum yüzün gerçeğini arıyordum. Ve buldum.

Fotoğraf çok eskiydi. Bir albüme yapıştmldığı için köşeleri yuvarlanmış, sepya baskısı solmuştu. O günlerde, Kış Bahçesi denen camlı bir limonluğun içindeki ahşap bir köprünün başında duran iki çocuğu ancak gösteriyordu. O zaman (1898) annem beş, erkek kardeşi yedi yaşındaydı. Kardeşi köprünün korkuluğuna yaslanmış, bir kolunu korkuluğun üzerine uzatmıştı; O'ndan daha kısa olan annem ise biraz geride, yüzü fotoğraf makinesine dönük duruyordu; fotoğrafçının "Biraz öne gel de seni görelim" dediğini tahmin edebilirdiniz; çocukların sıkça yaptığı gibi garip bir hareketle bir parmağını öteki eliyle tutuyordu. Yakında boşanacak olan ana babalarının uyumsuzluğu ile birbirlerine yakınlaşmış, orada, Kış Bahçesi'nin palmiyeleri altında yan yana poz vermişlerdi (burası annemin doğduğu Chennevieres-sur-Marne'deki evdi).

Küçük kızı inceledim, ve sonunda annemi yeniden keşfettim. Yüzünün farklılığı, ellerinin nahif tavrı, kendini ne öne çıkararak, ne de saklayarak uysalca aldığı yeri ve son olarak, O'nu tıpkı İyi ile Kötü gibi büyümüş rolü oynayıp aptalca sırıtan güzel çocuktan ayıran yüz anlatımı - tüm bunlar egemen bir *günahsızlığın* (bu sözcüğü etimolojisine göre, yani "zarar vermem" olarak alırsak) biçimini oluşturuyor, fotografik pozu O'nun yine de tüm yaşamı boyunca sürdürdüğü o savunulamaz paradoksa dönüştürüyordu: bir yumuşaklığın savunulması. Bu küçük kızın görüntüsünde O'nun kimseden miras almadığı, ve O'nun varlığını bir anda ve sonsuza dek biçimlendiren nezaketi görüyordum; böyle bir nezaket nasıl olurdu da O'nu böylesine az seven kusurlu ana babadan -kısacası aileden-

gelebilirdi? O'nun nezaketi özellikle *oyun dışıydı*, hiçtir sisteme bağlı değildi, ya da en azından bir ahlağın (örneğin İn-cil'deki gibi) sınırlarına yerleşmişti; bunu (ötekilerle birlikte) şundan daha uygun bir nitelikle tanımlayamazdım: ortak yaşamımız



"Sizce dünyanın en büyük fotoğrafçısı kimdir?” "N adar"

Nadar: *Sanatçının Annesi (ya da eşi)*

boyunca tek bir "gözlem" yapmamıştı O. Bir görüntü bakımından böylesine soyut kalan bu aşırı ve tikel durum, yine de yeni keşfettiğim fotoğrafta açığa çıkan yüzde yer alıyordu. Godard "Bir tam görüntü değil, yalnızca bir görüntü" der. Oysa benim kederim tam bir görüntü, hem adil, hem de doğru olabilecek bir görüntü istiyordu: evet, yalnızca bir görüntü, ama tamı tarnma doğru bir görüntü. Kış Bahçesi Fotoğrafı benim için böyleydi.

Fotoğraf bir defalık bana anımsama kadar kesin bir duygu vermişti; aynı bir gün Proust'un 191 ayakkabılarını çıkarırken "yaşayan gerçekliğini istenıneden gelen ve tamamlanmamış bir anı halinde ilk kez yaşadığı"

büyükannesinin gerçek yüzünü görmesi gibi. Chennevieres-sur-Marne'nin meçhul fotoğrafçısı, en az Na-dar'ın annesinden (ya da eşi, kimse tam bilmiyor) dünyanın en güzel fotoğraflarından birini yapması kadar, bir gerçeğin aracısı oluvermişti; fotoğrafın teknik varlığının sunabileceğinden daha fazlasını içeren, gereğinden fazla iş gören bir fotoğraf üretmişti. Ya da yine (bu gerçeği anlatmaya çalıştığımdan), bu Kış Bahçesi Fotoğrafı benim için Schumann'ın çökmeden önce yazdığı son müzik, hem annemin varlığı, hem de O'nun ölümünün bana verdiği kedere çok iyi uyan o ilk *Gesand der Frühe* gibiydi; bu uyumu, buraya koyamayacağım sonsuz bir sıfatlar dizisinden başka bir şeyle anlatamazdım herhalde. Oysa bu fotoğrafın, annemin varlığını oluşturan ve bastırılması ya da kısmen değiştirilmesiyle beni gerisin geriye, annemin doyumsuz bırakan şu fotoğraflarına geri döndüren tüm olası yüklemleri bir araya topladığından kuşkum yoktu. Olaybili-min "sıradan" nesneler diyeceği bu fotoğraflar yalnızca benzeşiyor, O'nun gerçeğinden çok kimliğini harekete geçiriyorlardı; oysa Kış Bahçesi Fotoğrafı gerçekten öz olandı; benim için ütopik olarak *biricik varlığın olanaksız bilimini* başarmıştı.

Düşüncemden şunu da atamıyordum: ben bu fotoğrafı zaman içinde geriye doğru giderek bulmuştum. Yunanlılar, Olüm'e ters-

ten girmişlerdir: önlerinde duran onların geçmişiydi aslında. Ben de aynı biçimde kendimin değil, ama âşık olduğum birinin yaşamını geriye doğru izlemiştim. O'nun, ölümünden önceki yaz çekilmiş en son görüntüsünden (evimizin kapısının önünde oturmuş, arkadaşlarımla çevrelenmiş, öylesine yorgun ve asil ki) başlamış, bir yüzyılın dörtte üçünü geçip bir çocuğun görünrusüne ulaşmıştım: çocukluğun, annenin ve çocuk olan annenin Egemen İyi'sine bakıyordum gözümü kırpmadan. Kuşkusuz bu sefer de onu iki kez yitiriyordum: son çöküşünde, ve benim için son olan ilk fotoğrafında; ancak her şey yine bu fotoğrafta altüst olmuş, ve ben O'nu *kendinde olduğu gibi*... keşfetmiştim.

Fotoğraf'ın (fotoğraflar dizisinin) bu hareketini gerçekte de yaşamıştım. Yaşamının sonunda, fotoğraflarını tarayıp Kış Bahçesi Fotoğrafı'nı bulmadan kısa süre önce annem zayıf, ama çok zayıf düşmüştü. Ben O'nun zayıflığını yaşadım (güç dünyasına katılmak, akşamları dışarı çıkmak

olanaksızdı benim için; toplumsal yaşam beni korkutuyordu). Hastalığı sırasında O'na baktım, içmesi daha kolay olduğu için sevdiği çay tasını tuttum O'na; O benim küçük kızım olmuş, ilk fotoğrafındaki asıl kızla bütünleşmişti. Brecht'te hayran olduğum bir dönüşümle anneyi (politik olarak) eğiten çocuktur; ama ben annemi hiç eğitmedim, O'nu hiç başka bir şeye dönüştürmedim; bir bakıma O'nunla hiç "konuşmadım," O'nun için O'nun karşısında hiç "nutuk çekmedim;" biz birbirimize o türden hiçbir şey söylemez, dilin uçan önemsizliğinin ve havada asılı kalan görüntülerin, aşkın asıl mekânı ve müziği olması gerektiğini düşünürdük. En sonunda O'nu kendi kadar güçlü olan *iç kanunum* ve kız çocuğum olarak yaşamıştım. Benim Olüm'ü çözümleme yolum buydu. Bunca filozofun söylediği gibi Ölüm ırkın acı zaferiyse, tikel tümelin doyumu için ölüyorsa in], birey kendinden öte bir şey olarak üredikten sonra ölüyor ve böylece kendini yadsıyor ve aşıyorsa, o zaman döl vermeyen ben, en hasta anında annemi dünyaya getirmiştim. O bir kez öldükten sonra benim de kendimi yüce Yaşam Kuvveti'nin (ırk, tür) gelişimine uydur-marn için bir neden kalmamıştı. Benim tikelliğim bir daha kendini hiçbir şeyle tümelleştiremeyecekti (ütopik olarak, tasarısı bundan böyle yaşamıının tek hedefi haline gelecek olan yazma dışında).

Bundan sonra toptan ve diyalektik dışı ölümümü beklemekten başka yapabileceğim bir şey kalmamıştı.

Kış Bahçesi Fotoğrafı'nda okuduğum işte buydu.

30

Fotoğraf'ın özü denebilecek bir şey, özellikle bu fotoğrafta yüzüyordu. O halde Fotoğraf'ın bütününü ("doğasını") benim için var olduğu kesin olan bu tek fotoğraftan "çıkarmaya" ve onu bir biçimde son araştırmamın kılavuzu olarak almaya karar vermiştim. Dünyanın tüm fotoğrafları bir labirent oluşturmuştu. Bu labirentin en ortasında Nietzsche'nin kehanetini yerine getiren şu biricik resimden başka bir şey bulamayacağımı biliyordum: "Bir labirent insanı gerçeği değil, Ariadne'sini arar." Kış Bahçesi Fotoğrafı da benim Ariadne'mdi; ama gizli bir şeyi (canavar ya da hazine) keşfetmeme yardım edeceği için değil, beni Fotoğraf'a çeken ipin neden yapılmış olduğunu bana söyleyeceği için. Anlamıştım ki bundan

böyle Fotoğraf'ın kanıtını zevk açısından değil, ama romantik olarak aşk ve ölüm dediğimiz şeyle ilişkisi bakımından so-ruşturmalıydım.

(Kış Bahçesi Fotoğrafı'nı çoğaltamam. O yalnız benim için vardır. Sizin için diğerlerinden farksız bir resim, "sıradan"ın binlerce görünüsünden biri olacaktır; o hiçbir biçimde bir bilimin gözle görülür nesnesini oluşturamaz; sözcüğün olumlu anlamıyla bir nesnellik kuramaz; olsa olsa studium'unuzu ilgilendirir: dönem, giysiler, fotojeniklik; ancak onda sizin için yara yoktur.)

31

En başta kendim için bir ilkede karar kılmıştım. Bir fotoğrafla karşılaşınca konu olarak kendimi asla bilimin uğraştığı o cisimsiz ve duygusuz arkadaşa indirgemeyecektim. Bu ilke beni iki kurumu "unutmaya" zorunlu kılmıştı: Aile ve Anne.

Tanımadığım birisi bana şöyle yazıyordu: "Aile fotoğraflarından oluşan bir albüm hazırladığınızı duydum." (söylentinin aşırı hızlı gelişimi). Hayır: ne albüm, ne de aile. Uzun süredir benim için aile yalnız annem, ve yanımda da kardeşim olmuştu; bundan öte (büyükanne ve büyükbabaların anısı dışında) hiçbir şey; aile topluluğunun oluşumunda çok önemli bir birim olan "kuzenim" bile yoktu. Bir de, aileye yalnızca bir kısıtlamalar ve gelenekler dokusuymuş gibi yaklaşan şu bilimsel yönteme o kadar karşıyım ki: onu ya bir hazır bağlılıklar topluluğu olarak kodlarız, ya da bir uyuşmazlık ve baskı yumağı haline getiriveririz. Uzmanlarımız "üyeleri birbirine âşık olan" aileler olduğunu kavrayamıyorlar sanki.

Ve nasıl ailemi Aile'ye indirgemediysem, annemi de Anne'ye indirgemeyecektim. Birkaç genel çalışmayı okuyunca bunların benim durumuma oldukça inandırıcı bir biçimde uygulanabileceğini gördüm: J.J. Goux, Freud'u yorumlarkenU2l *(Moses and Monothe-ism)* Museviliğin kendini Anne'ye tapma tehlikesinden korumak için görüntüyü reddettiğini, Hıristiyanlığın ise anne olan kadının temsilini olası kılarak Görüntü Repertuvarı uğruna Hukuk'un katılığını aştığını anlatır. Anne'nin tapılmadığı, ancak kuşkusuz kültürel olarak Katolik sanat tarafından biçimlendirildiği bir görüntü-süz dinin (Protestanlık) içinde büyümüş olmama rağmen, Kış Bahçesi Fotoğrafı'yla karşılaştığımda kendimi Görüntü'ye, Görüntü Repertuvarı'na teslim etmiştim. Böylece genelliğimi

anlamış, ancak anlayınca da ondan yılınadan kaçmıştım. Anne'de ışıyan ve in-dirgenemeyen bir çekirdek vardı: benim annem. Bütün yaşamımı onunla geçirdiğim için, benim herkesten daha çok acı çekmem gerektiğini söylerler hep; oysa benim çektiğim acı *O'nun kim olduğundan* kaynaklanıyordu; ve ben yalnız O kendisi olduğu için O'nunla yaşamıştım. O, İyi olan Anne'ye bireysel bir ruh olma güzelliğini eklemişti. Proust'un Anlatıcı'sı gibi, "Yalnızca acı çekme üzerinde değil, ama çektiğim acının özgünlüğüne saygı duyma üzerinde de ısrar ettim" [9) diyebilirdim; çünkü bu özgünlük, O'ndaki indirgenemez olan, bu yüzden de sonsuza dek yiten şeyin yansımasıydı. Yasın yavaş yavaş çalışarak acıyı sildiği söylenir;

ben buna inanamadım, inanamam; çünkü benim için Zaman kayıp duygusunu yok eder (artık ağlamam), hepsi bu. Ancak gerisi için her şey donup kalmıştı. Çünkü yitirdiğim şey bir Biçim (Anne) değil, bir varlıktı; bir varlık da değil, bir nitelikti (bir ruhtu): zorunlu olan değil, yeri doldurulamaz olandı. Anne'siz yaşayabilirdim (hepimizin er ya da geç yaptığı gibi); ama geriye kalan yaşam kesinlikle ve tümüyle *iyileştirilemez* (niteliksiz) olacaktı.

32

Daha başta, yöntemin örtüsü altında özgür ve rahat bir biçimde gözlemlediğimi, yani her fotoğrafın göndergesiyle aynı doğaya sahip olduğu gerçeğini, şimdi görüntünün hakikatinde boğulurken yeniden keşfediyordum. Bundan sonra şu iki sesi birleştirmeye razı olacaktım: bayağılığın sesi (herkesin gördüğü ve bildiğini söylemek), ve tikelliğin sesi (bu bayağılığı yalnızca kendime ait olan bir duygunun tüm canlılığı ile tazelemek). Sanki mastarsız, yalnızca zaman ve kipi olan bir fiilin doğasını arıyor gibiydim.

Her şeyden önce Fotoğraf'ın Gönderge'sinin, öteki temsil sistemlerinin göndergeleriyle nasıl olup da aynı olmadığını kavrama-lı ve mümkünse (yalın bir şey de olsa) uygun biçimde anlatmalıydım. Ben diyorum ki "fotografik gönderge" görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, *isteğe bağlı olarak* gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve *zorunlu olarak* gerçek olan şeydir. Resim gerçeğe onu görmeden de öykünebilir. Söylem, göndergeleri olduğundan kuşku duyulmayan göstergeleri bir araya getirir; ancak bu göndergeler birer "khimaira" olabilir, çoğunlukla da öyledir. Bu öykünmelerin tersine, Fotoğraf'ta *o nesnenin orada bulunmuş olduğunu* asla yadsıya-mam. Burada bir üst üste çakışma vardır: gerçeklik ve geçmişin çakışması. Ve bu sınırlama yalnızca Fotoğraf için var olduğuna göre, bunu indirgeme yolu ile Fotoğraf'ın gerçek özü, onun *noerna'sı* sayabiliriz. Fotoğraf'ta kastettiğim ne Sanat'tır, ne de İletişim; Fotoğrafın temel kuralı olan Gönderme'dir.

O halde Fotoğraf'ın *noema'sının* adı şu olmalıdır: "Bu vardı", ya da yine: Yolagelmez olan. Latincede (belli nüansları aydınlattığı için kesinlikle gerekli bir bilgiçlik) buna kuşkusuz *interfuit* denirdi: görmekte olduğum şey burada, sonsuz uzaklık ile özne (işletici ya da izleyici) arasında kalan bu mekânda idi; buradaydı, ama hemen ayrılıverdi; kesinlikle ve reddedilmez biçimde buradaydı, ancak daha şimdiden geri atıldı. *Intersum* fiilinin anlamı bunların tümüdür.

Günlük fotoğraf seli içinde bu fotoğrafların uyandırıyor gibi göründükleri binlerce ilgi biçimi içinde "Bu vardı" *noema'sı* bastırılmamış (bir *noema* bastırılamaz) ancak çok bildik bir özellikmiş-cesine ilgisizlikle karşılanıyor

olabilir. Beni bu ilgisizlikten uyandıran Kış Bahçesi Fotoğrafı olmuştu. Bir paradoks kuralına dayanarak -genellikle bir şeyi "doğru" olduğunu ilan etmeden önce onayladığımız için- yeni bir deneyimin, şiddetin deneyiminin etkisi altında görüntünün hakikatini, onun kökeninin gerçekliğini ortaya koymuştum. Bundan böyle Fotoğraf'ın doğasını -dehasını-içine koyacağım eşsiz bir duyguyla hakikati ve gerçeği teşhis etmiştim; "doğru" göründüğünü varsaysak bile hiçbir portre resmi, beni göndergesinin gerçekten var olduğuna inandıramazdı.

33

Bunu şöyle de söyleyebilirdim: Fotoğraf'ın doğasının temeli pozdur. Bu pozun fiziksel süresinin de pek fazla önemi yoktur; saniyenin milyonda biri kadar bir zaman aralığında bile (Edgerton'ın süt damlası) bir poz vardır, çünkü burada poz hedefin bir davranışı ya da *İşleticinin* bir tekniği değil, bir okuma "kasıtı" terimidir: ben bir fotoğrafa bakarken, ne denli kısa olursa olsun gerçek bir şeyin göz önünde hareketsiz kaldığı o anın düşüncesini incelememe katarım. Şimdiki fotoğrafın hareketsizliğini geçmişteki çekime götürürüm; zaten pozu oluşturan da bu durdurmadır. Bu durum, Fotoğraf'ın canlandırılıp sinema olduğu zaman *noema'sının* niçin bozulduğunu da açıklar: Fotoğraf'ta bir şey küçük deliğin önünde poz *vermiş* ve orada sonsuza dek kalmışhr (ben böyle hissediyorum); oysa sinemada o şey aynı deliğin önünden *geçmiştir:* burada poz, sürekli bir görüntüler dizgesiyle süprülür ve yadsınır; bu farklı bir olaybilim, bu yüzden de burada başlayan, ama ilkinden türemiş olan farklı bir sanathr.

Fotoğraf'ta nesnenin varlığı (geçmişteki belli bir anda) asla metaforik değildir; ve cesetlerin fotoğraflanması durumu dışında, canlandırılmış varlıkların yaşamları da metaforik değildir; böyle bile olsa: eğer fotoğraf sonradan korkunçlaşıyorsa bunun nedeni söz gelişi fotoğrafın cesedin *ceset olarak* canlı olduğunu onaylamasıdır: bu ölü bir şeyin yaşayan görüntüsüdür. Çünkü fotoğrafın hareketsizliği, her nasılsa iki değişik kavram arasındaki sapıkca bir karışıklığın sonucudur: Gerçek olan ve Canlı olan. Nesnenin gerçek olduğunu ileri süren fotoğraf, Gerçek'e kesinlikle üstün ve biraz da ilksiz ve sonsuz bir değer atfetmemize neden olan o yanılgı yüzünden, el altından canlı olduğu inancına da yol açar; ancak bu gerçeği geçmişe kaydıran fotoğraf ("bu vardı"), daha şimdiden ölü

olduğunu öne sürer. Bu yüzden Fotoğraf'ın öykünülemez özelliği *(noema'sı),* birisinin (bu bir nesne sorunu da olsa) *etiyle kemiğiyle,* ya da *kişisel olarak* onun göndergesini görmesidir desek daha doğru olur. Üstelik Fotoğraf, tarihsel açıdan bakıldığında bir Kişi sanatı olarak başlamıştır: kimliğin, toplumsal statünün, sözcüğün her anlamıyla bedenin *biçimciliği* diyebileceğimiz bir şeyin sanatı. Yine burada, olaybilimsel açıdan bakıldığında sinema Fotoğraftan ayrılmaya başlıyor; çünkü (kurgusal) sinema iki değişik pozu bir araya getirir: oyuncunun ve rolün "bu vardı"sı; öyle ki (bunu bir resim karşısında hissedemezdim), öldüğünü bildiğim oyuncuları bir filmde gördüğümde, ya da tekrar gördüğümde, mutlaka bir tür melankoli duyarım: Fotoğraf'ın kendi melankolisidir bu (bu duyguya bir de ölmüş şarkıcıların ses kayıtlarını dinlerken kapılırım).

Avedon'un çektiği William Casby'nin portresi "köle doğ-du"yu tekrar düşünüyorum. Buradaki *noema* çok şiddetli; çünkü burada gördüğüm adam bir köle *idi:* O, köleliğin bizden pek de fazla uzakta olmadan var olduğunu onaylıyor; hem de bunu tarihsel tanıklık ile değil, söz konusu olan geçmiş de olsa, yeni ve biraz da deneysel bir kanıtlama kuralı ile onaylıyor - artık yalnızca inandırılarak gelen bir kanıt değil: dirilmiş İsa'ya dokunmaya çalışan St. Thomas'a göre olan ispat. Bir dergiden kesip uzun zaman sakladığım, -ancak aşırı özenle saklanan her şey gibi sonunda kaybolan- bir köle pazarını gösteren fotoğrafı anımsıyorum: şapkalı köle tüccarı ayakta duruyor; peştemal giymiş köleler oturuyorlar. Tekrarlıyorum: bir gravür değil, bir fotoğraf bu; o zaman bir çocuk olan benim dehşet ve hayranlığım şuradan geliyordu: böyle bir şeyin var olduğu *kesindi:* bu bir yaklaşıklık sorunu değil, bir gerçeklik sorunuydu: artık tarihçi aracı değildi; kölelik, aracı olmadan verilmiş; gerçek, *yöntemsiz* olarak kurulmuştu.

34

Sık sık Fotoğrafı ressamların bulduğu söylenir (ona çerçevelemelerini, Albert perspektifini ve *camera obscura'nın* optiğini miras bırakarak). Ben de diyorum ki: hayır, onu kimyacılar bulmuştur. Çünkü "Bu vardı" *noema'sı,* ancak bilimsel bir olayın (gümüş halo-jenürlerin ışığa duyarlı olduklarının bulunması), ışıklandırılmış bir nesnenin yaydığı ışık ışınlarını doğrudan geri kazanıp baskısını yapabilmesi ile mümkün olabilmiştir. Fotoğraf, tam anlamıyla göndergenin fışkırmasıdır. Oradaki gerçek bir

bedenden çıkan ışınım en sonunda burada olan bana değer; aktarımın süresi önemsizdir; yitik varlığın fotoğrafı, bir yıldızın geciken ışınlan gibi bana dokunur f[13]1. Bir tür göbek bağı fotoğrafianan şeyi benim bakışıma bağlar: burada ışık, elle tutulmaz da olsa bedensel bir ortam, fo-toğraflanmış olan herkesle paylaştığım bir deridir.

Öyle görülüyor ki "fotoğraf"a Latincede "imago lucis opera expressa" denebilirdi; yani ışığın etkisiyle açığa çıkan, "özü çıkarılan", "asılan", "dışa çıkan" (limonun suyu gibi) görüntü. Eğer Fotoğraf mite biraz olsun duyarlılığı kalmış bir dünyaya aitse, şu simgenin zenginliğine sevinmemiz gerekir: âşık olunan beden, aslında değerli bir metalin, gümüşün (anıt ve lüks yaşam) aracılığı ile ölümsüzleştiriliyor; buna bir de bu metalin Simya'nın bütün metalleri gibi canlı olduğu düşüncesini ekleyebiliriz.

Geçmişteki nesnenin, ışınımıyla benim gözümün daha sonra dokunacağı yüzeye gerçekten de değmiş olduğunu bilmemden olacak, Renk'ten pek hoşlanmıyorum. Bir madalyonun içindeki 1843 tarihli anonim bir daguerreotip'te sonradan stüdyo çalışanlarınca renklendirilmiş bir adam ve bir kadın görülüyor: Rengin (gerçekte nasıl olduğu önemli değil) siyah beyaz fotoğrafın özgün hakikati üzerine *sonradan* uygulanmış bir kaplama olduğunu düşünmüşümdür hep. Benim için renk yapmacık bir şey, bir kozmetiktir (tıpkı cesetleri boyamakta kullanılan gibi). Beni ilgilendiren, fotoğrafın "ömrü" değil (bu bütünüyle ideolojik bir kavramdır), fotoğraflanan şeyin bana eklenmiş bir ışık yerine kendi ışınlarıyla dokunduğunun kesinliğidir.

(Bu yüzden ne kadar soluk olursa olsun Kış Bahçesi Fotoğrafı benim için benim çocuk olan annemden, O'nun saçından, teninden, giysisinden, bakışından *o gün* fışkıran ışınların hazinesidir.)

35

Fotoğraf geçmişi anımsamaz (bir fotoğrafın Proust'çu yanı yoktur). Bende yaptığı etki (zamanla ve uzaklıkla) bozulmuş olanı yenilemesi değil, gördüğüm şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir. Yalnız bu, kesinlikle *skandal yaratan* bir etkidir. Fotoğraf, tükenmezcesine kendini sürdüren ve yenileyen bir şaşkınlık ile *şaşırtır beni her zaman.* Belki de bu şaşkınlık, bu kalma inadı, benim yoğrulduğum dinsel malzemenin ta

derinlerine iniyordur; yapılacak bir şey yok: Fotoğraf'ın dirilişle bir ilgisi olmalı: Bizanslıların St.Veronika'nın mendili üzerindeki İsa görüntüsü için söylediklerini Fotoğraf için de söyleyemez miyiz?: onun insan eli ile yapılmamış olduğunu?

İste şurada birkaç Polonyalı asker bir tarlada dinleniyor (Ker-tesz, 1915); hiçbir gerçekçi resmin bana veremeyeceği tek bir şey dışında pek bir olağanüstülük yok: *onlar oradaydı;* gördüğüm şey bir anı, bir hayal, bir yeniden düzenleme, sanatın bol keseden dağıttığı bir Maya parçası değil, ama geçmiş haldeki gerçekliktir: ay-

"Ernest bugün hâlâ yaşıyor olabilir: ama nerede? Nasıl? Ne roman ama!"

A. Kertesz: *Ernest.* Paris, *1931*


``Ernest bugün hâlâ yaşıyor olabilir: ama nerede? Nasıl? Ne roman ama!"

nı anda hem geçmiş, hem de gerçek olandır. Şoku dalgınlığa sürüklenemeyen kısa süreli bir eylemle (bu belki de satari'nin tanımıdır) Fotoğraf'ın aklıma yedirdiği şey (aklım onunla tıka basa dol-masa da), birlikteliğin yalın gizemidir. Anonim bir fotoğraf İngiltere'deki bir nikâhı gösteriyor: her yaştan yirmi beş kişi, iki küçük kız, bir bebek var: fotoğrafın tarihini okuyor ve hesaplıyorum: 1910, o halde iki küçük kız ve bebek dışında hepsi ölmüş olmalı (onlar da şimdi iki yaşlı hanım, bir beyefendi olmalılar). 1931'deki Biarritz plajını (Lartigue) ya da 1932'deki Pont des Arts'ı (Kertesz) gördüğümde kendime şunu söylerim: "Belki ben de oradaydım"; belki şu denize girenler arasındaki benim. Hani Bayonne'dan tramvayla Büyük Plaj'a yüzmeye gittiğim o yaz günlerinden, ya da Jacques Callot sokağındaki evimizden gelip köprüyü geçtikten sonra Oratoire Tapınağı'na gittiğim (gençliğimin Hıristiyan dönemi) o Pazar sabahlarından birinde. Çekim tarihi fotoğrafın bir parçasıdır: bir üslubu gösterdiği için değil (bu beni ilgilendirmiyor), ama başımı kaldırıp yaşamı, ölümü, nesillerin acımasızca tükenişini hesaplamamı sağladığı için: 1931'de Kertesz'in fotoğrafladığı öğrenci Ernest bugün hâlâ yaşıyor olabilir (ama nerede? Nasıl? Ne roman ama!) Bütün fotoğrafların göndermesi benim. Kendimi temel olan soruya hazırlarkenki şaşkınlığımı yaratan zaten bu: niçin *burada ve şu anda* yaşıyorum? Kuşkusuz Fotoğraf dünyaya öteki sanatlardan daha dolaysız bir bulunuverme sunuyor - bir birlikte bulunma; ancak bu bulunma yalnızca politik olmadığı gibi ("çağdaş olaylara görüntü ile katılmak"), aynı zamanda metafiziksel bir sınıfa da bağlıdır. Flaubert, Bouvard ile Pecuchet'nin gökyüzünü, yıldızlan, zamanı, yaşamı, sonsuzluğu, vb incelemeleriyle alay etmiştir (ama gerçekten alay etmiş midir?). Benim için Fotoğraf'ın ortaya attığı işte bu tür sorulardır: "aptal" ya da yalın (karmaşık olanlar yanıtlardır), belki de hakiki metafizikten gelen sorular.

Fotoğraf'ın *neyin artık olmadığını* söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak *neyin olmuş olduğunu* söyler. Her şeye de bu ayrım karar verir. Bir fotoğrafın karşısında duran bilincimiz, belleğin nostaljik yolunu değil (bireysel zamanın dışında ne kadar çok fotoğraf vardır), bu dünyadaki her bir fotoğraf için, kesinliğin yolunu izler: Fotoğraf'ın özü, temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır. Bir gün bir fotoğrafçıdan tüm çabama rağmen nerede çekildiğini anımsayamadığım bir fotoğraf aldım; boyunbağını, kazağı inceleyerek bunları hangi durumda giydiğimi bulmaya çalıştım; ama

boşuna. Yine de bu bir fotoğraf olduğu için *orada* olduğumu yadsı-yamıyordum (nerede olduğumu bilemesem de). Kesinlik ile unutma arasındaki bu çarpılma bana bir tür başdönrnesi, "dedektif" acısına benzer bir şey vermişti (*Cinayeti Gördüm* 'ün teması bundan çok farklı değildi); fotoğrafçının sergisine bir polis soruşturmasına gider gibi, en azından kendi hakkımda artık bilmediğim bir şeyi öğrenmek için gittim.

Hiçbir yazı bana bu kesinliği veremez. Dilin talihsizliği (belki de aynı zamanda şehvetli zevki), doğruluğunu kanıtlayamaması-dır. Dilin *noema'sı* belki de bu güçsüzlüktür; ya da daha olumlu konuşursak: dil doğası gereği kurgusaldır; dili kurgusallıktan çıkarmaya girişmek için dev bir ölçüm aygıtı gerekir: ya mantığı çağırır, ya da onun yokluğunda yemin ederiz. Oysa Fotoğraf bütün aracılardan farklıdır: o icat etmez; onun kendisi doğrulamadır zaten; arada sırada izin verdiği hünerler de pek bir kanıt oluşturmaz; bunlar tam tersine aldatmaca resimlerdir. Fotoğraf, yalnızca aldatmaca olduğunda yorucudur. Kehanetin tam tersidir o: tıpkı Cas-sandra gibi, ama gözler geçmişe çakılıyken Fotoğraf asla yalan söylernez: daha doğrusu, varlığın zaten *eğilimli* olan anlamı hakkında yalan söylese bile asla onun var oluşu hakkında söylemez. Genel düşünceler (kurgu) bakımından yetersiz olan kuvveti, her şeye rağmen insan aklının bizi gerçekliğe inandırmak için kavrayabileceği, ya da kavrayabilmiş olduğu her şeyden üstündür -ama bu gerçeklik olumsaldan başka bir şey de değildir ("bu kadar,



İlk fotoğraf

Niepce: *Yemek Masası.* Yaklaşık 1823.



başka yok").

Her fotoğraf orada bulunmanın bir sertifikasıdır. Bu sertifika, Fotoğraf'ın katının görüntüler ailesine getirdiği yeni bir utançtır. Bir insanın tasarladığı ilk fotoğraflar (örneğin *yemek masası* önünde duran Niepce) ona tıpkı bazı resimler gibi gelmiş olmalıdır (hâlâ *camera obscura);* oysa O yine de değişmekte olan bir şeyle yüz yüze olduğunu *biliyordu* (bir Marslı insana benzeyebilir); onun bilinci, aynı "bu vardı" ektoplazmı gibi her türlü andının dışında karşılaşılan nesneyi saptamıştır: ne görüntü, ne de gerçeklik; gerçekten yeni bir varlık: artık kimsenin dokunamayacağı bir gerçeklik.

Mit biçiminde olmadıkça, geçmiş ve Tarih'e inanmaya karşı umutsuz bir direncimiz olduğunu düşünüyorum. Bu dirence ilk kez Fotoğraf bir son verebiliyor: bundan sonra geçmiş şimdiki zaman kadar, kâğıt üzerinde gördüğümüz ise elle dokunduğumuz kadar kesindir. Dünya tarihini ikiye bölen -hep söylendiği gibi sinemanın değil- Fotoğraf'ın ortaya çıkışıdır ^41.

Fotoğraf insanbilimsel olarak yeni bir nesne olduğu için, bana öyle geliyor ki alışılagelmiş görüntü tartışmalarına sokulmamalıdır. Bugünlerde Fotoğraf yorumcuları (toplumbilimciler, gösterge-bilimciler) arasındaki moda, anlambilimsel bir görecelilik üzerinde durmak: ne "gerçeklik" (fotoğrafın

her zaman kodlanmış olduğunu görmeyen "gerçekçiler" için önemli bir küçümseme), ne de numaradan başka bir şey: Physis değil, Thes's [115]1; dediklerine bakılırsa Fotoğraf dünyanın bir andıranı değildir; temsil ettiği şey yapaydır, çünkü fotoğraf optiği Albert perspektifine (tümüyle tarihsel) tabidir ve kâğıt üzerindeki kayıt üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir resim haline getirir. İleri sürülen bu kanıt anlamsızdır: hiçbir şey Fotoğraf'ın andınınsal olmasını engelleyemez; ama aynı zamanda Fotoğraf'ın *noema'sının* (Fotoğraf'ın bütün temsil türleri ile paylaştığı bir özellik olan) andının ile de hiçbir ilişkisi yoktur. Dahil olduğum, hatta Fotoğraf'ın -bazı kodlar onu okumamızı çekse de- kodsuz bir görüntü olduğunu ileri sürdüğüm zamanlarda da dahil olduğum gerçekçiler, fotoğrafı gerçekliğin bir "kopyası" olarak değil, ancak *geçmiş gerçekliğin* bir yayılışı olarak alırlar: yani bir sanat değil, bir *sihir.* Bir fotoğrafın andınınsal mı, yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak pek iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması, ve tanıklığının nesneye değil, zamana dayanmasıdır. Olaybilimsel açıdan bakıldığında Fotoğraf'ın doğruluğu kanıtlama gücü, temsil gücünün üzerine çıkar.

37

Sartre'a göre bütün yazarlar bir romanın okunuşuna eşlik eden görüntülerin yoksulluğu konusunda fikir birliği içindedirler: eğer şu roman beni gereği gibi "alıyorsa" zihinsel bir görüntü oluşmaz. Okumanın *Görüntü Kıtlığı* 'na Fotoğraf'ın *Görüntü Bütünlüğü* denk düşer; yalnızca kendi içinde zaten bir görüntü olduğu için değil, ama aynı zamanda bu çok özel görüntü kendini tamamlanmış olarak (sözcük üzerinde biraz oynarsak *tekparça* diyebiliriz) dışa vurduğu için. Fotografik görüntü tıka basa doludur: bir şey eklenecek yer yoktur onda.

Hammaddesi fotografik olan sinemada ise görüntü bu ta-mamlanmışlığa sahip değildir (bu aslında sinerrtanın şanslı yanıdır). Niçin? Çünkü akı içinde alınan fotoğraf, durmamacasına başka görünümlere doğru itilir, çekilir. Kuşkusuz sinemada her zaman fotografik bir gönderge vardır; ancak bu gönderge kayıcıdır, gerçekliği için bir iddiada bulunmaz, daha önceki var oluşuna baş-kaldırmaz; bana asılmaz: bir hayalet değildir o. Tıpkı gerçek dünya gibi, sinema dünyası da "deneyimin aynı temel üslup içinde akıp gideceği" [[16]J varsayımıyla ayakta durur; oysa Fotoğraf bu "temel

üslubu" kırar (onun şaşırması budur); *geleceksizdir* (bu onun *pathos'u,* melankolisidir); onda uzanma yoktur, sinema ise uzatılmıştır; bu yüzden de hiçbir biçimde melankolik değildir (nasıldır o halde? - O zaman basitçesi, aynı yaşam gibi "normal"dir). Hareketsiz olan Fotoğraf geriye, sunuştan alıkoymaya doğru akar gider.

Bunu bir başka biçimde de ortaya koyabilirim. İşte yine Kış Bahçesi Fotoğrafı. Onun karşısında, onunla yalnızım. Çember kapanmış, kaçış yok arhk. Acı içinde kımılhsızım. Ne zalim ve kısır bir yetersizlik!: kederimi *dönüştüremiyor,* bakışlarımı kaçıramıyorum; bütünüyle görüntünün sonluluğu düzeyinde yaşamakta olduğum bu acıyı anlatmama hiçbir kültür yardım edemiyor (işte bunun için kodlarına rağmen fotoğrafı *okuyamam):* Fotoğraf -benim Fotoğraf'ım- kültürsüzdür. Acı verici olduğunda ondaki hiçbir şey kederimi yasa dönüştüremez. Eğer diyalektik denen şey çürüyebilir olana hükmeden ve ölümün yadsınmasını çalışma gücüne dönüştüren o düşünce ise [17], o zaman fotoğraf diyalektik değildir: o, ölümün "incelenemediği," yansıtılamadığı, ve içselleş-tirilemediği, doğal özelliklerinden uzaklaşmış bir tiyatrodur: ya da yine, Ölüm'ün ölü tiyatrosu, Trajik'in engellenmesidir; tüm saflaştırmayı, tüm *boşalmayı* dışlar. Kolaylıkla bir Görüntü'ye, bir Re-sim'e, bir Heykel'e tapabilirim, ama ya bir fotoğrafa? Onu bir ayine (masama, bir albüme) alabilmem için ne yapıp edip ona bakmaktan (ya da onun bana bakmasından) kaçınmam, bilerek onun dayanılmaz doluluğunu hayal kırıklığına uğratmam, ve onu tümüyle farklı bir fetişler sınıfına bağlamam gerekir: Yunan kiliselerinde hiç görülmeden parlak cam yüzeylerinden öpülen ikonların sınıfına.

Fotoğraf'ta Zaman'ın hareketsizleştirilmesi aşın ve korkunç bir boyut kazanır: Zaman oburca yutulmuşhır (mitsel prototipi *Uyuyan Güzel* 'deki uykuya dalan prenses olan Canlı Tablo ilişkisi buradan gelir). Fotoğraf'ın "modern" ve gürültülü gündelik yaşantımıza karışmış olması onun anlaşılmaz bir gerçekdışılığa, kanın damarda duruvermesi gibi tuhaf bir mıhlanmaya, bir *stasis'e* sahip olmasını engellemez (Albacete yöresindeki Montiel kasabası sakinlerinin aynı bu biçimde, gazete okuyup radyo dinledikleri halde geçmişte mıhlanmış bir zamanda yaşadıklarını okumuş-tuml5l). Fotoğraf, özü bakımından asla bir anı olmadığı gibi (anının dilbilgisi anlatımı geçmiş zaman olurdu, oysa Fotoğraf'ın zamanı geniş zamandır), gerçekte de anıyı durdurur, çabucak bir karşı-anı haline gelir. Bir

gün birkaç, arkadaş çocukluk anılarından söz ediyorlardı; o kadar çok anıları vardı ki; oysa daha az önce eski fotoğraflara baktıktan sonra benim hiç amın kalmamıştı. Bu fotoğraflarla çevrelenmişken artık kendimi Rilke'nin dizesiyle avutuyordum: "Anı kadar tatlı mimozalar yatak odaını dolduruyor":

Fotoğraf yatak odasını "doldurmaz": koku, müzik, ve o *abartılı şeyden* başkası yoktur. Fotoğraf şiddetlidir: şiddeti gösterdiği için değil, ama her seferinde *görüşü zor kullanarak doldurduğu* ve içindeki hiçbir şey reddedilemediği ve dönüştürülemediği için şiddetlidir (ona bazen yumuşak dememiz şiddetliliğiyle çelişmez: pek çoğu şekere de yumuşak der. Oysa benim için şeker şiddetlidir, ve ona öyle derim).

38

Dünyanın dört bir yanında kendini gerçekliği yakalamaya adamış, didinip duran şu genç fotoğrafçılar aslında ölümün ajanları olduklarını bilmiyorlar. Zamanımız Ölüm'ü böyle alır: Fotoğrafçının bir bakıma profesyoneli olduğu, bilinçsizce "canlı" olanı yadsıyan mazereti ile. Çünkü Fotoğraf'ın 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan "ölüm bunalımı"yla tarihsel bir ilişkisi olmalıdır[1111]; bana kalırsa, Fotoğraf'ın ortaya çıkışının toplumsal ve ekonomik bağlamdaki yerini durmadan değiştirmektense, bir yandan da Ölüm ve yeni görüntünün insanbilimsel yerini soruşturmamız gerekir. Çünkü ölüm, toplum içinde bir yerlerde olmalıdır; artık (ya da eski şiddetiyle) dinde değilse başka bir yerde, belki de yaşamı korumaya çalışırken Ölüm'ü yaratan bu görüntüde olmalıdır. Geleneğin gerilemesi ile çağdaş olan Fotoğraf, modern toplumu-muzda simgesel olmayan bir Ölüm'ün zorla girişine, din ve gelenek dışında gerçek anlamıyla Ölüm'e ani bir dalışa karşılık gelebilir. *Yaşam/Ölüm:* bu örnek, en baştaki pozu en sondaki baskıdan ayıran yalın bir klik sesine indirgeniverir.

Fotoğraf ile *diiz Öliim'e* gireriz. Bir gün bir dersimden çıkarken birisi bana hor görerek: "Olümden çok düz söz ediyorsunuz." demişti - sanki Ölüm'ün dehşeti onun yavanlığı değilmiş gibi! Aslında dehşet şudur: en çok sevdiğim insanın ölümü ve O'nun derinlerine inip dönüştüremeden bakıp durduğum fotoğrafı hakkında söyleyecek bir sözümün olmaması. Sahip olduğum tek "düşünce", bu ilk ölümün sonunda kendi ölümümün de yazılı

olduğudur; iki ölüm arasında beklemekten başka yapacak bir şey yoktur; şu ironiden başka bir kaynağım yoktur: "söylenecek şey yok"tan söz etmek.

Fotoğrafı dönüştürebilmenin tek yolu onu değersiz bir şeye dönüştürmektir: ya çekmece, ya da çöp kutusu. Fotoğraf yalnızca kâğıdın genel (yok olabilir) kaderine sahip değildir; daha kalıcı yüzeylere yapıştınlsa da hâlâ ölümlüdür: tıpkı yaşayan bir organizma gibi, filiz sürmüş gümüş tanecikleri düzeyinde doğar, bir an serpilir, sonra yaşlanır... Işık ve nemin etkisiyle solar, zayıflar, yok olur; onu kaldırıp atmaktan başka yapacak şey yoktur artık. Eski toplumlar yaşamın yerine konan anının ilksiz ve sonsuz olduğunu, en azından Ölüm'ü anlatan şeyin ölümsüz olması gerektiğini düşünmüşlerdi: bu Anıt'tı. Oysa (ölümcül) Fotoğrafı "olmuş olan"ın genel ve biraz da doğal tanığı yapan modern toplum Anıt'ı terk etmiştir. Bir paradoks: aynı yüzyıl hem Tarih'i, hem de Fotoğrafı icat etmiştir. Ancak Tarih pozitif formüllerle üretilen bir bellek ve mitsel zamanı bozan salt düşünsel bir söylemdir; Fotoğraf ise kesin, ama geçici bir tanıklıktır; öyle ki, bugün her şey ırkımızı şu güçsüzlüğe hazırlıyor: artık *süreyi* duygusal ve simgesel olarak kavrayamamak: Fotoğraf çağı, aynı zamanda devrimlerin, savaşımların, suikastlerin, patlamaların, kısacası sabırsızlıkların ve olgunlaşmayı yadsıyan her şeyin çağıdır - ve kuşkusuz "bu var-dı"nın şaşırtması da gözden kaybolup gidecektir. Hatta kayboldu bile: Bilmiyorum niçin, ben onun en son tanıklarından biriyim (Gerçek Olmayan'ın bir tanığı); ve bu kitap da onun çok eski bir izidir.

Sararan, solan, ve bir gün ben olmasam bile -bunu yapamayacak kadar batıl inançlıyım- ben öldükten sonra bir başkası tarafından çöpe atılacak olan şu fotoğrafla birlikte yitip gidecek olan şey aslında nedir? Yalnızca "yaşam" değil (bu canlıydı, bu canlı olarak merceğin önünde poz vermişti), aynı zamanda bazen -nasıl desem- aşktır. Annemle babamı, birbirlerine âşık olduğunu bildiğim bu çifti gösteren tek fotoğrafın karşısında şunu fark ediyorum: sonsuza dek yitirilecek olan şey aşk hazinesidir; ben göçüp gittikten sonra hiç kimse buna tanıklık edemeyecek ilgisiz bir Doğa'dan başka bir şey kalmayacak ortada. Bu öylesine şiddetli, öylesine acımasız bir parçalanmadır ki, yüzyılına tek başına karşı çıkan Mic-helet, Tarih'i, Aşkın Başkaldırısı olarak düşünmüştür: yalnızca yaşamı değil, aynı zamanda O'nun bugün böylesine modası geçmiş olan sözcük dağarında İyi, Adalet, Birlik, vb. dediği şeyleri sürekli kılmak için.

39

Belli fotoğraflara olan bağlılığımı sorgularken (bu kitabın en başında: şimdiden çok uzakta kaldı), kültürel bir ilgi alanını *(studium),* bazen bu alandan geçen ve *punçtum* adını verdiğim o beklenmedik parıltıdan ayırt edebileceğimi düşünmüştüm. Artık biliyorum ki "aynntı"dan başka bir *punçtum* (başka bir "stigmahım") daha var. Artık biçime değil, ama şiddete ait olan bu yeni *punçtum, noema'nm* ("bu vardı") iç paralayıcı vurgusu ve onun salt temsili olan Zaman'dır.

1865'te genç Lewis Payne, Dışişleri Bakanı W.H. Seward'a bir suikast girişiminde bulunmuştu. Alexander Gardner, hücresinde asılmayı bekleyen Payne'in fotoğrafını çekmiş. Fotoğraf fena sayılmaz; genç de öyle: bu *studium* 'dur. *Punçtum* ise şudur: *O ölecek. Bu olacak* ile *bu vardı* 'yı aynı anda okuyorum. Ucunda Ölüm olan geçmiş bir geleceği dehşet içinde gözlüyorum. Pozun mutlak geçmişini (geniş zaman) veren fotoğraf, bana gelecekteki ölümü anlatıyor. Beni *delen* şey bu eşdeğerliliğin keşfidir. Çocuk olan annemin fotoğrafı önünde kendi kendime şunu söylüyorum: O ölecek: Winni-cott'ın psikozlu hastası gibi, çoktan geçmiş bir felaket karşısında tüylerim ürperiyor.

Çağdaş fotoğrafların bolluk ve çeşitliliğiyle az çok bulanıklaşmış olan bu *punctum,* tarihsel fotoğraflarda çok berrak bir biçimde okunabilir: bunlarda hep Zaman'ın bir yenilgisi vardır: *bu* ölmüştür, *bu* ölecektir. Köyleri üstünden uçan ilkel bir uçağı seyreden şu iki küçük kız (çocuk olan annem gibi giyinmişler, çemberle oynuyorlar) - ne kadar da canlılar! Tüm yaşamları önlerinde; ama onlar aynı zamanda ölüler (bugün), o halde zaten ölüydüler (dün). En



"O ölü, ve ölecek. .. "

Alexander Gardner: *Lewis Paynein Portresi.* 1865

uçta, bu Zaman bozgununun verdiği baş dönmesini yaşamak için mutlaka bir bedenin temsil ediliyor olması gerekmez. 1850'de Au-gust Salzrnann, Kudüs yakınlarında Beith-Lehern'e (o zaman böyle yazılıyordu) giden yolu fotoğraflarnış: ortada taşlı bir zernin ve zeytin ağaçlarından başka bir şey görünmüyor: ancak burada üç farklı zaman benim başımı döndürüyor: benim şimdiki zamanım, İsa'nın zamanı, ve Fotoğrafçı'nın zamanı; hepsi de birer "gerçeklik" örneğidir - ister kurgusal, ister şiirsel olsun, köklerine kadar inanılır olmayan metnin ince işi değil.

40

Her fotoğraf gelecekteki ölümümün söz hakkı tanımayan bu göstergesine sahiptir; bu yüzden yaşamın coşkulu dünyasına ne denli bağlı görünürlerse görünsünler, bunların her biri, her türlü genelliğin dışında (ancak hiçbir aşma dışında değil) hepimize birer birer meydan okurlar. Üstelik, birkaç sıkıcı gecenin utangaç töreni dışında fotoğraflara yalnızken bakılır. Ben bir filmin özel gösteriminde tedirgin olurum (yeteri kadar insan, yeteri kadar anonimlik yoktur), ancak bakacağım fotoğraflarla yalnız kalmak isterim. Ortaçağın sonuna doğru bazı inananlar toplu okuma veya toplu dua yerine içselleştirilmiş ve düşünce türünden *(devatio moderna),* kişisel, ve küçük sesle okunan bir duayı getirmişlerdi. *Spectatio'nun* sistemi de tıpkı böyleyrniş gibi geliyor bana. Genel, halka açık fotoğrafların okunması temelde her zaman özel bir okumadır. Bu, içinde gençliğimle, annemle, ya da daha ötede büyükannem ve büyükbabamla çağdaş olan bir dönemi okuduğum ve üzerine son terimi olduğum soyun huzur kaçıran varlığını yansıttığım eski ("tarihsel") fotoğraflar için apaçıktır. Ancak bu aynı zamanda, ilk bakışta benim var oluşumla düzdeğişrnece olarak bile ilişkisizmiş gibi görünen fotoğraflar için de geçerlidir (örneğin bütün basın fotoğrafları). Her bir fotoğraf, göndergesinin özel bir görünüşü olarak okunur: Fotoğraf çağı özel olanın halk üzerine, daha doğrusu özelin genelleştirilmesi anlamına gelen yeni bir toplumsal değerin yaratılması üzerine yayılışına denk düşmüştür: özel olan, halk tarafından olduğu gibi tüketilir (Basın'ın ünlülerin özel yaşantısına karşı sürdürdüğü bitmez tükenmez saldırıları ve buna hakim olmanın yasal zorluklan bu hareketi kanıtlamaktadır). Oysa (tarihsel mülkiyet kurallanna giren) özel olan, yalnızca eşyalarımızdan biri olmadığına ve kendi hakikatimle, ya da dilerseniz, beni oluşturan Yolagelmez'le tanımlandığına inandığım bir içsellik durumundaki gibi aynı zamanda görüntümün özgür (kendini ortadan kaldırma özgürlüğü) olduğu o kesinlikle paha biçilmez ve yabancılaştırıla-maz yer olduğundan, gereken direnci gösterip genel ve özel arasındaki sınırı yeniden çizmeliydim: içtenliği bırakmadan içselliği anlatmak istiyordum. Ben Fotoğrafı ve katıldğı dünyayı iki bölgede yaşıyordum: bir yanda Görüntü'ler, öte yanda benim fotoğraflarım; bir yanda kayıtsızlık, kayma, gürültü, şart olmayan (bununla sağırlaştırılmış da olsam), öte yanda ise yanma, ve yaralılar.

(Amatör genellikle sanatçının gelişmemiş bir hali olarak tanımlanır: bir me:;leğin ustalığını başaramayan -ya da başarmayan- biri. Oysa bunun tam tersine, fotografik uygulama alanında profesyonelin varsayımı olan amatördür: çünkü amatör, Fotoğ-raf'ın noema'sına daha yakındır.)

41

Eğer bir fotoğrafı seversem, beni rahatsız ederse, ondan kolay kolay ayrılamam. Peki ne yaparım onunla birlikte olduğum süre içinde? Temsil ettiği şey ya da kişi hakkında daha fazlasını öğrenmek istiyormuşçasına ona bakar, onu incelerim. Kış Bahçesi'nin derinliklerinde kaybolan annemin yüzü belirsiz ve solgun. İlk dürtüyle "İşte O! O gerçekten orada! İşte, en sonunda O!" diye haykırmıştım. Şimdi ise O'nun niçin ve nelerden yapılmış olduğunu bilmek -ve gereği gibi söyleyebilmek- istiyorum. Sevgili yüzü düşünce ile çevrelemek, onu şiddetli bir özlemin kendine özgü alanına sokmak istiyorum; daha iyi görmek, daha iyi anlamak ve hakikatini öğrenmek için bu yüzü büyütmek istiyorum (bazen de safça bu işte bir laboratuvara güveniyorum). Ayrıntıyı "diziler halinde" (her kare bir önceki basamaktan daha ince ayrıntıları meydana çıkaracak biçimde) büyüterek, sonunda annemin öz varlığına ulaşacağıma inanıyorum. Marey ve Muybridge'in *işletici* olarak yaptıklarını ben *izleyici* olarak yapmak istiyorum: en sonunda *bilmeye* zaman kazanmak için çözüyor, büyütüyor, bir bakıma yavaşlatıyorum. Fotoğraf bu tutkuyu doyurmasa da doğruluyor: yalnızca Fotoğraf'ın *noema'sı* tamı tarnma *bu vardı* olduğu, ve görüntünün ar-dındakine ulaşmak için onun yüzeyini temizlemenin yeterli olacağı gibi bir yanılsama içinde yaşadığım için, bende keşfetmenin tutku dolu beklentisi olabilir: incelemek demek, onun arka yüzünü çevirmek, kâğıdın derinliklerine inmek ve öteki yüzüne ulaşmak demektir (biz Batılılar için gizli olan görünür olandan daha "doğrudur"). Fakat ne yazık! Ne kadar bakarsam bakayım hiçbir şey keşfedemiyorum: eğer büyütürsem kâğıdın greninden başka bir şey göremiyorum: tözü uğruna görüntüyü bozmuş oluyorum; eğer büyütmezsem, incelemeyle yetinirsem, zaten ilk bakışta sahip olunan bilgiyi, yani bunun gerçekten de olmuş olduğu bilgisini ediniyorum: bu amaç uğruna baskı yapmak ortaya hiçbir şey çıkarmıyordu. Kış Bahçesi Fotoğrafı'nın karşısında görüntüye sahip olmak için kollarını boşa açmış kötü bir hayalperestim ben; Meli-sande'nin hakikatini asla bilemeyeceği için "Sefil yaşamım!" diye haykıran Golaud'yum (Melisande

ne gizler, ne de konuşur. Fotoğraf da böyledir: görmemize izin verdiği şeyi *söyleyemez).*

42

Çabalarım bana acı veriyorsa, şiddetli bir keder içindeysem, bunun nedeni bazen biraz daha yaklaşmış ve yanıyor olmamdır: ben bazı fotoğraflarda hakikatin yüz hatlarını algıladığıma inanıyorum. Bir fotoğrafta "bir benzerliğe" hükmettiğimde olan işte bu-dur. Yine de üzerinde biraz daha düşündükten sonra kendime sormam gereken soru şudur: Kim, ne gibi? Benzerlik bir uymadır,



"Marceline Desbordes-Valmore, şiirlerindeki hafif aptalca erdemleri yüzünde canlandırır."

Nadar: *Marceline Desbordes-Valmore,* 1857

ama neye? Bir özdeşliğe. Ancak modeli hiç görmediğim halde "benzerlik"ten söz edebildiğim noktaya kadar bu özdeşlik belirsiz, hatta hayalidir. Nadar'ın (ya da günümüzde Avedon'ın) çoğu portresinde olduğu gibi: Guizot "benzer"dir, çünkü kendi sertlik mitine uyar; Dumas şişmiş ve ışıl ışıldır, çünkü O'nun kendini önemsemesini ve doğurganlığını zaten biliyorum; Offenbach da "ben-zer"dir, çünkü müziğinde (söylentiye göre) nükteli bir şeyler olduğunu biliyorum; Rossini yanlış ve hatta çarpık görünür (benzeyen benzerlik); Marceline Desbordes-Valmore, şiirlerindeki hafif aptalca erdemleri yüzünde canlandırır; Kropotkin'de anarşik idealizmin parlak gözleri vardır, vb. Ben bunların tümünü görür, beklentilerime uydukları için onlara "benzerlik" derim. Ama işte bunun tam tersine bir kanıt: nasıl olur da kendimi hem belirsiz ve mit dışı bir özne, hem de "benzer" bulabilirim? *Benzediğim* tek şey öteki fo-toğraflarımdır ve bu böyle sonsuza dek sürer gider: hiç kimse; ister gerçek, ister zihinsel olsun, kopyanın kopyasından başka bir şey değildir (belli fotoğraflarda vermek istediğim görüntümle kendimi uyum içinde bulup bulmadığıma bakarak en fazla diyebileceğim, kendime *katlanıp* katlanamayacağımdır). Bu bayağı görünüşü nedeniyle (bir portre hakkında söylenen ilk şey), bu hayali andırım aşırılıklarla doludur: A, bana daha önce sözünü ettiği, ama hiç görmediğim bir arkadaşının fotoğrafını gösteriyor; yine de kendi kendime (neden bilmiyorum) "Eminim Sylvain buna benzemiyordur" diyorum. Sonuçta bir fotoğraf temsil ettiği insandan başka herkese benzeyebilir. Çünkü benzerlik saçma, tümüyle hukuki, hatta yargısal bir olaya, konunun özdeşliğine gönderme yapar; benzerlik özdeşliği “olduğu gibi" verirken, ben "ilksizlik ve sonsuzluğun *kendine* dönüştürdüğü" bir özne istiyorum. Benzerlik beni tatminsiz ve her nasılsa kuşkucu bırakır (annemin sıradan fotoğraflarına bakarken yaşadığım üzücü hayal kırıklığı budur kuşkusuz - oysa bana onun hakikatinin yüceliğini veren tek fotoğraf, tümüyle olarak yitirilmiş, uzak, O'na "benzemeyen" ve hiç tanımadığım bir çocuğun fotoğrafıdır).



Soy

Yazarın koleksiyonundan

Ancak benzerlikten daha sinsi, daha içe işleyen şey şudur: Fotoğraf bazen gerçek bir yüzde (ya da aynadaki bir yüzde) göremediğimiz bir şeyi görünür kılar: genetik bir özellik, insanın kendisinin, ya da herhangi bir atadan gelen bir akrabasının bir parçası. Ben bir fotoğrafta halamın bir bakışına sahibim. Fotoğraf bedeni küçük parçalara bölmek koşuluyla küçük bir hakikat sunar. Ancak bu hakikat her zaman indirgenemez kalan bireyin hakikati değildir; soyun hakikatidir bu. Bazen yanılır, ya da en azından duraksa-rırn: bir madalyon genç bir kadınla çocuğunu gösteriyor: bu gerçekten annem ve ben miyiz? Hayır, bu *O'nun* annesi ve çocuğu (dayım); bunu giysilerden çok (solmuş fotoğraf bunları pek göstermiyor), yüz yapısından anlıyorum; büyükannemin yüzüyle anne-rninki arasına çehreyi yeniden biçimlendiren bir yansıma, kocanın parıltısı, yani baba girmiş, böylelikle bana kadar

(bebek mi? Daha doğalı olamaz) gelinmişti. Aynı biçimde babamın şu çocukluk fotoğrafı: yetişkin fotoğraflarıyla hiçbir ilgisi yok; oysa bazı ayrıntılar, bazı yüz hatlan O'nun yüzünü büyükannerninkine ve benimkine bağlıyor - bir bakıma babamın başının üstünden. Fotoğraf açığa çıkarabilir (sözcüğün kimyadaki anlamıyla), ancak açığa çıkardığı şey türün bir çeşit kalıcılığıdır. Proust, Polignac Prensi'nin (10. Charles'ın bakanının oğlu) ölümü üzerine "O'nun yüzü, bireysel ruhunun öncesindeki soyunun yüzü olarak kaldı" demiş H®!. Fotoğraf tıpkı yaşlılık gibidir: en ışıltılı halinde bile yüzü zayıflatır, kalıtımsal özünü açığa vurur. Proust (yine) Charles Haas'ın (Swann'ın modeli) kısa ve düz bir burnu olduğunu, ancak yaşlılığın O'nun derisini parşömene çevirip altındaki Yahudi burnunu ortaya çıkardığını söylemiş I[19]1.

Soy, bir özdeşliği hukuki statüden daha güçlü, daha ilginç bir biçimde açığa çıkarır - hem de daha inandırıcı biçimde, çünkü gelecek düşüncesi bizi rahatsız edip keder verirken, kökler düşüncesi rahatlatır; ancak bu keşif bizi hayal kırıklığına uğratır; çünkü bir kalıcılık (benim kendimin değil, ırkın hakikati olan) öne sürerken bile, bir ve aynı aileden çıkan varlıkların gizemli farklılıklarını ta-

şır: Acaba annemle atası arasında böylesine dehşetli, böylesine anıtsal, böylesine Hugo'cu ve Nesil'in insafsız uzaklığının böyle bir vücut bulması olan hangi ilişki bulunabilir?

44

O halde şu kurala boyun eğmeliydim: Ben Fotoğrafı delip içine girememem. Ama düzgün bir yüzeymiş gibi onu bakışlanmla süpürebilirim. Kabul ehneliyim ki Fotoğraf *düz* ve tam anlamıyla yavandır. Fotoğrafı teknik kökeni nedeniyle bir karanlık geçit (*camera obscura)* kavramıyla bir tuhnak yanlışhr. Aslında Fotoğrafa *camera lucida* dememiz gerekir (bu, Fotoğraftan önce kullanılan ve bir göz modelde, bir göz kâğıtta, nesnenin resminin çizilmesine olanak sağlayan bir aygıhn adıdır); çünkü gözün bakış açısından "görüntünün özü, hiçbir içtenlik olmaksızın tümüyle dışanda, ama yine de en içteki varlığın düşüncesinden daha ulaşılmaz ve gizemli olmakhr; göstergesiz, ama her olası anlamın derinliklerini çağırır biçimde; Deniz Perisi'nin çekiciğini ve büyüsünü oluşturan o varlık olarak yokluğa sahip, örtülü ama yine de apaçık olan" (Blanchot).

Eğer Fotoğraf'ın içine girilemiyorsa, bunun nedeni onun kanıtlama gücüdür. Görüntüdeki nesne kendini tümüyle teslim eder, bizim onu görüşümüz ise *kesindir* 17 - bana nesneyi belirsiz ve tar-hşma götürür biçimde vererek, gördüğümü sandığım şey hakkında beni kuşku duymaya kışkırtan metin ya da öteki algılamalann tam tersine. Fotoğrafı şiddetle gözlemlemeye zamanım olduğundan bu kesinlik egemendir; ancak aynı zamanda, ne kadar uzahr-sam uzatayım, bu gözlemleme bana bir şey öğrehnez. Fotoğraf'ın kesinliği işte tam olarak yorumlamanın bu mıhlanışında yatar: *bu vardı* derken kendimi tüketirim ben; işte elinde fotoğraf tutan h.fr-kes için hiçbir şeyin bozamayacağı bir "ur-doxa", temel bir inanış - bana bu görüntünün bir fotoğraf olmadığını kanıtlamadığınız sürece. Ancak ne yazık ki yine bu kesinlik ile oranhlı olarak, bu fotoğraf hakkında tek bir sözcük bile söyleyemem.

Oysa artık -bir nesne değil de- bir var oluş sorunu haline geldiği anda, Fotoğraf'ın kanıtı bütünüyle farklı bir risk altına girer. Bir şişeyi, bir zambak sapını, bir tavuğu, bir sarayı fotoğraflanmış görmek yalnızca gerçeklik içerir. Ama ya bu bir beden, bir yüz, hele bir de sık sık olduğu gibi sevilen birinin bedeni ve yüzü ise? Fotoğraf (bu onun *noema'sıdır)* bir varlığın var oluşunun *doğruluğunu kanıtlar.* Bu yüzden ister hukuki, ister kalıtımsal olsun, yalın benzerliğin ötesinde, yani özünde, "kendi içindeymişcesine..." fotoğrafta olmak neymiş keşfetmek istiyorum. Burada Fotoğraf'ın yavanlığı bana daha da fazla acı veriyor; çünkü bu yavanlık benim düşkün tutkuma ancak anlatılamayacak bir şeyle karşılık gelebiliyor: apaçık (bu Fotoğraf'ın kanunudur) ama olası olmayan (onu kanıtlayamam). Buna ben *hava* (anlatım, bakış) diyeceğim.

Bir yüzün havası çözümlenemez (çözümleyebildiğim anda kanıtlamış, reddetmiş, kısacası kuşkuya düşmüş, doğası gereği bütünüyle kanıt olan Fotoğraf'tan sapmış olurum: kanıt çözümlenmek *istemeyendir).* Hava siluet gibi şematik ve düşünsel bir veri değildir. Aynı zamanda -ne kadar uzatılırsa uzatılsın- "benzerlik" gibi yalın bir andırım da değildir. Hayır, hava bedenden ruha işleyen o abartılı şeydir - *animula,* yani bir insanda iyi, bir başkasında kötü olan küçük bireysel ruhtur. Böyle birer birer annemin fotoğraflarına bakarken izlediğim başlangıç yolu beni o çığlığa, tüm dillerin sonuna dek getirmişti: "İşte O!": önce, bana O'nun en ham özdeşliğini, hukuki statüsünü veren değersiz birkaç fotoğraf; derken, O'nun "bireysel

anlatımını" *okuyabileceğim* daha çok sayıda fotoğraf (andıran fotoğraflar, "benzerlikler"); en sonundaysa, O'nu fark etmekten (hantal sözcük) çok daha fazlasını yaptığım Kış Bahçesi Fotoğrafı: O'nu keşfettiğim fotoğraf: ani bir uyanış, sözcüklerin anlatamadığı bir *satori,* "O halde, evet, hepsi bu kadar"ın ender ve belki de tek kanıtı.

Hava (daha iyisini bulamadığımdan hakikatin anlatımı için bu sözcüğü kullanıyorum), her türlü "önemden" sıyrılmış, karşılık beklemeden verilen bir özdeşliğin yolagelmez bir ekidir: özne,



" ...güç dürtüsü yok..."

R. Avedon: *A. Philip Randolph (Aile). 1976*

kendine önem atfetmediği sürece *hava* özneyi anlatır. Bu gerçeğe sadık fotoğraftaki sevdiğim, sevmiş olduğum varlık kendinden ayrılmamıştır: en

sonunda üst üste çakışmıştır. Ve bu karşılaşmanın bir tür başkalaşım olması ne gizemlidir. Annemin baktığım tüm fotoğrafları biraz maskeye benziyordu; en sonuncuda ise maske birdenbire ortadan kalkmıştı: geriye yassız, ama zamansız olamayan bir ruh kalmıştı; çünkü bu hava, özüyle yüzü aynı olan ve upuzun yaşamının her gününde gördüğüm kişiydi.

Belki de hava bir yaşam değerinin yansımasını gizemlice yüze katıveren manevi bir şeydir? Avedon, (tam ben bu satırları yazarken ölen) Amerikan İşçi Partisi lideri Philip Randolph'un fotoğrafını çekmiş; bu fotoğrafta bir iyilik havası okuyorum (güç dürtüsü yok: bu *kesin).* Hava işte böyle, bedene eşlik eden ışıklı bir gölgedir; ve eğer fotoğraf bu havayı gösteremezse beden bir gölgesi olmadan hareket eder. Bu gölge Gölgesiz Kadın mitinde olduğu gibi bir kez parçalandı mı, geriye yalnız kısır bir beden kalır. Bu ince göbek bağı aracılığıyla yaşam verir fotoğrafçı; eğer fotoğrafçı yeteneksizlik ya da şanssızlık yüzünden saydam ruha parlak gölgesini veremezse özne sonsuza dek ölüme mahkûm olur. Benim binlerce kez fotoğrafım çekildi. Ama eğer bu binlerce fotoğrafın her biri benim havamı "yakalayamadıysa" (belki de benim zaten havam yoktur), resmim (kâğıdın dayandığı süre için) benim değerimi değil, yalnızca özdeşliğimi sürdürebilecektir. Sevdiğiniz birine uygulandığında ise bu risk iç paralayıcıdır. "Doğru görüntünün" yaşamı için boşa didinir dururum. Annemin fotoğrafını ne Nadar, ne de Avedon çektiğinden, bu görüntünün yaşaması kalıcı kıldığı şeyin hakikat - benim için hakikat - olduğunu bilmeyen, ve çoktan ölmüş olan ilgisiz bir aracının, bir kasaba fotoğrafçısının şansına bağlıydı.

Şu son "acil" röportaj üzerine bir yorum yazısı yazmaya çalışırken, daha yazar yazmaz yırtıp atıyordum notlarımı. Ne? Yoksa

46

ölüm, intihar, yaralar, kazalar hakkında edecek hiç sözüm yok mu? Hayır, doktor önlüğü, yerde yatan cesetler ve cam kırıkları gördüğüm bu fotoğraflar hakkında söyleyecek bir şeyim yok. Ah keşke şurada bir bakış, öznenin bakışı olsaydı, keşke fotoğraflardaki biri bana bakıyor olsaydı! Çünkü Fotoğraf'ta bu güç, *tam gözünün içine bakma* vardır (üstelik burada bir başka fark daha var: sinemada kimse bana bakmaz: bu -Kurgu

tarafından- yasaklanmıştır) - Fotoğraf bugünlerde çoğunlukla modası geçmiş sayılan bu cephe pozunu giderek yitiriyor.

Fotografik bakışta, bazen günlük yaşantıda da karşılaştığımız çelişkili bir şey vardır: geçen gün bir kahvede otururken içeri genç bir çocuk girdi, çevresine bakındı, arasıra bakışları bana takıldı; o zaman kesinlikle anladım ki, bana beni *gördüğünden* emin olmadan *bakıyordu:* akıl almaz bir çarpıklık nasıl görmeden bakabiliriz? Fotoğraf'ın dikkati algılamadan ayırdığı, ve algılama olmadan mümkün olmasa da, dikkati ürettiği söylenebilir; bu acayip şey *no-ema'sız* bir *noesis,* düşüncesiz bir düşünme eylemi, hedefsiz bir nişan almadır. Havanın en az rastlanır niteliğini oluşturan da yine bu kural dışı harekettir. Paradoks şuradadır: nasıl olur da aklına düşünsel bir şey getirmeyen biri, yalnızca şu kara plastik parçasına bakarak *düşünsel bir hava* yaratabilir? Bunun nedeni, görüşü kesen bakışın içerideki bir şey tarafından tutuluyor olmasıdır. Yeni doğmuş bir köpek yavrusunu yanağına yaslayan şu yoksul çocuk (Kertesz, 1928) merceğe üzgün, kıskanç, ve korku dolu gözlerle bakıyor: ne acıklı, ne iç paralayıcı bir düşüncelilik! Aslında O hiçbir şeye bakmıyor: sevgisini ve korkusunu kendi içinde *saklıyor:* işte *Bakış* budur.

Ancak, eğer Bakış ısrarlıysa (hele bir de kalıcıysa, fotoğraf ile zamanı aşıyorsa) - Bakış her zaman potansiyel olarak çılgındır: aynı anda hem hakikatin, hem de deliliğin etkisi olur. 1881'de müthiş bir bilimsel düşünceden hareketle hastaların fizyonomisini inceleyen Calton ve Mohamet, bazı yüzlerin baskılarını yayımlamışlardı. .. Kuşkusuz bunlarda hiçbir hastalığın okunmadığı sonucuna varılmıştı. Oysa neredeyse bir yüzyıl sonra bu hastalar hâlâ bana bakıyor olduklarından ben bunun tam tersini düşünüyorum: kim tam gözümün içine bakıyorsa delidir.



"Nasıl olur da aklına düşünsel bir şey getirmeyen biri düşünsel bir hava yaratabilir?"

A. Kertesz: *Piet Mondrian, stüdyosunda.* Paris*, 1926*



"Aslında O hiçbir şeye bakmıyor: sevgisini ve korkusunu içinde saklıyor..."

A. Kertesz: *Köpek Yavrusu.* Paris, *1928*

Fotoğraf'ın yazgısı belki de budur: o beni "hakiki bütün fotoğraf"^[3]! bulduğuma inanmaya yönelterek (kaç kezde bir doğrudur bu), gerçekliği *("bu vardı")* hakikat ("işte O!") ile duyulmamış biçimde özdeşleştirmeyi başanr; bir anda kalıtsal ve haykırışlı oluverir; duygunun (aşk, şefkat, hüzün, heves, tutku) Varlık'ın bir garantisi olduğu o çılgın noktaya kadar görüntüyü taşır. Derken tüm kasıtlara ve deliliğe yaklaşır; "deli gerçek"le 1[2]°1 birleşir.

47

Fotoğraf'ın *noema'sı* yalın, bayağıdır; derinliği yoktur: "bu vardı". Biliyorum, şimdi eleştirmenlerirniz diyecekler ki: Ne! Daha ilk bakışta bildiğim bir şeyi keşfetmek için (kısa da olsa) koskoca bir kitap ha? Evet, ama bu kanıt deliliğin kardeşi olabilir. Fotoğraf uzatılmış, yüklenmiş bir kanıttır - sanki temsil ettiği şeyin biçimini değil de (tam tersine), onun asıl var oluşunu karikatürize ediyor gibidir. Olaybilim görüntü için, hiçlik olan nesnedir der. Oysa benim Fotoğraf'ta saptadığım yalnızca nesnenin yokluğu değildir; aynı zamanda tek bir ve aynı hareketle, aynı biçimde, bu nesnenin gerçekten var olmuş olduğu, ve onu gördüğüm yerde bulunmuş olduğu gerçeğidir. İşte delilik buradadır; çünkü bugüne dek aracılar dışında hiçbir temsil beni bir şeyin geçmişine inandıramamıştı. Oysa Fotoğraf'ta eminliğim doğrudandır: beni kimse bu aldanmış-lıktan kurtaramaz. O zaman Fotoğraf tuhaf bir ortama, yeni bir tür sanrıya dönüşüyor: algılama düzeyinde yanlış, zaman düzeyinde doğru: ılımlı, bir bakıma alçak gönüllü, *paylaşılmış* bir sanndır bu (bir yandan "orada değil", öte yandan "ama gerçekten oradaydı"): gerçekliğe sürtülmüş deli bir görüntü.

Bu sanrının kendine özgü niteliğini anlatmak isterken şunu buluyorum: yine annemin fotoğraflarına baktığım bir günün akşamında birkaç arkadaşla Fellini'nin *Casanova'smı* görmeye gitmiştik; üzgündüm, film beni sinirlendiriyordu; ancak Casanova genç otomatla dans etmeye başladığında, sanki birdenbire garip bir ilacın etkisi altına girmişim gibi acı verici ve nefis bir yoğunluk gelmişti gözlerime; hiç kaçırmadığım ve söz gelişi en son kanıhna dek tadına vardığım her ayrınh beni etkiliyordu: figürün inceliği, narinliği - sanki düzleşmiş cüppenin alhnda yalnızca yüzeysel bir beden varmış gibi; yıpranmış beyaz floş eldivenler; saçtaki devekuşu tüylerinin hafif (ama dokunaklı) gülünçlüğü, boyanmış ama bireysel kalan masum yüz: umutsuzca tepkisiz, ancak melek gibi bir "iyi niyet" dürtüsüne uyarak hazır, sunulmuş ve sevgi gösteren bir şey. .. O anda Fotoğrafı düşünmeden edemedim: çünkü bütün bunları bana dokunan (ve içlerinden düzenli bir biçimde Fotoğrafın kendisini kurduğum) fotoğraflar için de söyleyebilirdim.

O zaman fark ettim ki, Fotoğraf, delilik ve adını tam bilemediğim bir başka şey arasında bir tür bağ (ya da düğüm) vardı. Ben buna aşk spazmları

demeye başlamıştım. Ben aslında Fellini'nin otomatma âşık değil miydim? İnsan belli fotoğraflara âşık olmaz mı? (Proust dünyasının fotoğraflarına bakarken Julia Bartet'ye, Duc de Guiche'e âşık olurum...) Ama aslında tam da böyle değildi. Bir âşığın duygusundan daha geniş bir akımdı bu. Fotoğraf'ın (bazı fotoğrafların) harekete geçirdiği aşkta adı tuhaf biçimde modası geçmiş kalan bir başka müzik duyuluyordu: Acıma. Son bir düşünceyle, altın kolyeli ve bağcıklı ayakkabılı zenci kadınınki gibi beni "delip geçmiş" olan (çünkü bu punctum'un eylemidir) görüntüleri bir araya topladım. Her birinde kaçınılmaz olarak, temsil edilenin gerçekdışdığının ötesine geçtim, çılgınca o görünüme, görüntüye girdim, ölü olanı, ölecek olanı kollarıma aldım; aynı, Nietzsche'nin 3 Ocak 1889 günü gözyaşları içinde kendini dayak yiyen bir atın boynuna atması, acıma uğruna delirmesi gibi PH.

48

Toplum, Fotoğrafı uysallaştırma, kim olursa olsun ona bakanı yüzünün ortasında patlamakla tehdit edip duran deliliği yumuşatma kaygısı içindedir. Bunu yapmak için de iki yöntemi vardır.

Bunlardan birincisi, Fotoğrafı bir sanat haline getirmektir, çünkü hiçbir sanat deli değildir. Fotoğrafçının kendini resmin retoriği ve iyi huylu hale getirilmiş anlahm biçiminin etkisi altına sokması, ressam ile rekabetteki ısran hep bundandır. Fotoğraf gerçekten de bir sanat olabilir: içinde artık delilik kalmadığı, noema'sı unutulduğu, ve bu yüzden de özü benim üzerimde artık etki yapmadığı zaman: Komutan Puyo'nun gezinenlerine bakarken rahatsız olduğumu ve "Bu vardı!" diye haykırdığımı mı sanıyorsunuz? Sinema da Fotoğraf'ın bu uysallaştırılmasına kahlır - en azından şu yedinci sanat denen kurgusal sinema; bir film hileleri ile deli olabilir, deliliğin kültürel göstergelerini sunabilir. Hiçbir biçimde doğası gereği (ikonik statü ile) deli değildir; her zaman sanrının tam tersidir; yalnızca bir yanılsamadır; görüşü anısal değil, düşseldir.

Fotoğrafı uysallaştırmanın ikinci yolu ise kendisini kıyaslayarak belirtebileceği, kendine özgü karakterini, yani skandalını, deliliğini öne sürebileceği bir görüntü ile karşılaşmayacak biçimde onu genelleştirmek, gruplaştırmak ve bayağılaştırmaktır. Zaten Fotoğraf'ın zulmüyle tüm diğer görüntüleri ezdiği toplumumuzda olan da budur: bundan böyle fotografik

modele hayran (veya hayran bırakan) bir sunu olmadığı sürece ne bir baskı, ne de figüratif bir resim olacaktır. Bir kahvede çevremizdeki müşterileri gösteren biri (haklı olarak) şöyle demişti bana: "Bak, ne kadar iç karartıcılar! Bugünlerde görüntüler insanlardan daha canlı." Dünyamızın belirtilerinden biri de sanırım bu tersine dönmedir: genelleştirilmiş bir görüntü repertuvanna göre yaşıyoruz biz. Her şeyin görüntüye dönüştürüldüğü Amerika Birleşik Devletleri'ni düşünün: yalnızca görüntüler var olur ve üretilir ve tüketilir orada. Uç bir örnek: New York'ta bir porno dükkânına girin; burada ayıbı değil, yalnızca onun (Mapplethorpe'un bazı fotoğraflarını böylesine berraklıkla çıkardığı) canlı tablolarını bulursunuz; sanki kendini bağlatıp dövdüren anonim bireyin (asla bir oyuncu değil) zevkini kavrayabilmesi için bu zevkin kalıplaşmış (yıpranmış) sadomazoşist görüntüsüne uyması gerekiyor: zevk görüntünün içinden geçiyor. İşte büyük mutasyon burada. Böyle bir tersine dönüş ahlaki bir soruyu da birlikte getiriyor: görüntü ahlaksız, dinsiz, ya da (bazılarının Fotoğraf'ın ortaya çıkışı için söyledikleri gibi) şeytanca olduğundan değil, ama genelleştirildiğinde, resmetme maskesi alhnda insanın çelişkiler ve tutkular dünyasını bütünüyle gerçekdışı hale getirdiği için. Sözümona ileri toplumları tanımlayan şey bunların bugün arhk eski toplumlardaki gibi inançları değil, görüntüleri tüketmeleridir; yani bunlar eskiye göre daha liberal, daha az fanatik, ama aynı zamanda daha "sahtedirler" (daha az "özgündürler") -sanki tümelleştirilmiş görüntü şurada burada yalnız anarşilerin, marjinalizmlerin ve bireyciliklerin çığlığının yükseldiği farksız bir dünya yaratıyormuşçasına, normal bir bilinç ve mide bulandırıcı bir sıkınhnın izlenimiyle söylediğimiz bir şey: gelin bu görüntüleri yokedelim, gelin dolaysız (aracısız) Tutku'yu kurtaralım.

Deli mi, uysal mı? Fotoğraf ya biridir, ya da öteki: eğer onun gerçekçiliği bağıl, estetik, ve deneye dayanan alışkanlıklarla yumuşatılmış olarak kalırsa (kuaförde, dişçide bir magazini karıştırmak) uysaldır; eğer bu gerçekçilik mutlaksa ve söz gelişi özgünse, seven ve korkmuş bilinci Zaman'a geri dönmeye zorunlu kılıyorsa, delidir: nesnenin gidişini tersine çeviren, ve burada sözümü bitirirken fotografik *esrime* demem gereken, duyguları kesinlikle altüst eden bir harekettir.

Fotoğraf'ın iki yolu işte bunlardır. Seçim artık bana ait: görünümünü kusursuz yanılsamaların uygar koduna sunmak, ya da onun içinde

yolagelmez gerçeklikle yüz yüze gelmek.

15 *Nisan* - 3 *Haziran* 1979

1 Lacan, J., *Le Seminaire, Livre XI,* Paris, Seuil, 1973.

2 Watts, A.W., *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.

3 Calvino, *1,* "L'apprenti photographe",

Le Nouvel Observateur, SpCcial Photo, No. 3, Haz. 1978.

4 Freund, G., *Photographie et Societe,* Paris, Seuil, 1974.

5 Gayral, L.F., "Les retours au passe",

Lafolie, le temps, lafolie, Paris, U.G.E., 10/18, 1979.

6 Chevrier, J.F. - Thibaudeau, J., "Une inquietante etrangete"

La Nouvel Observateur, Special Photo, No. 3, Haz.1978.

7 Sartre, J.-P., *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940.

8 Lyotard, J.F., *La Phenomenologie*, Paris, P.U.F., 1976.

9 Proust, *A la recherche du temps perdu,* Paris, N.R.F.

10 Valery, P, *OEuvres,* tome İ. İntroduction biographique, N.R.F.

12 Goux, J.J., *Les Iconoclastes,* Paris, Seuil, 1978.

13 Sontag, S., *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.

14 Legendre, P.,"Ou sont nos droits poetiques?",

Cahiers du Cinema, No. 297, Şubat 1979.

15 Beceyro, R., *Ensayos sobrefotografia,* Mexico, Arte y Libros,

1978.

16 Husserl, "Aspects phenomenologiques du temps humain en psychiatrie", *Lafolie, le temps, lafolie*, Paris, U.G.E, 10/18, 1979.

17 Lacoue-Labarthe (Ph.), "La cesure du speculatif', *Hölderlin: l'Antigone de Sophocle,* Paris, C. Bourgois, 1978.

18 Quint, L.P., *Marcel Proust,* Paris, Sagittaire, 1925.

19 Painter, G.D., *Marcel Proust,* Paris, Mercure de France, 1966.

20 Kristeva, J., *Folle verite...* 5eminaire de Julia Kristeva, ed. J.-M. Ribettes, Paris, Seuil, 1979.

21 Podach, E.F., *L'effondrement deNietzsche,* Gallimard, 1931, 1978.

fotoğrafçılar

Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi,1989 Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1978

B. Vardar, M.R. Güzelşen, E. Öztokat ve O. Senemoğlu, *Başlıca Dilbilim Terimleri*, İstanbul Üniv. Yayınları No.2462, 1978 Roland Barthes, *Yazı ve Yorum*, haz. ve çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1990

Roland Barthes, *Yazı Nedir?*, haz. Enis Batur, Hil Yayın, 1987 Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri*, çevirenler: Berke Vardar ve Mehmet Rifat, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979 İhsan Derman, *Fotoğraf ve Gerçeklik,* Ağaç Yayıncılık, 1991